# Método completo de piano

Guía práctica
para aprender a tocar
el piano con soltura

TERRY BURROWS




Parramón

# LA LECTURA MUSICAL

**La música se escribe mediante un sistema de líneas y símbolos. Las próximas cuatro páginas ofrecen una breve introducción a la escritura musical. Puede resultar algo complejo al principio, pero en realidad la música sigue un sistema sumamente lógico. Ya el filósofo y matemático alemán Gottfried Wilhelm Leibniz *(1646-1716)* dijo: «El placer que obtenemos de la música procede del ejercicio de contar, pero inconscientemente. La música no es otra cosa que una aritmética del subconsciente».**

## LOS NOMBRES DE LAS NOTAS

Antes de empezar a fijarnos en la música escrita tenemos que aclarar el principio más básico de todos. Pensemos en una tonadilla muy conocida, por ejemplo, *When the Saints Go Marching In*. Si cantamos el primer verso de la canción –«Oh, when the Saints...»– notaremos que está compuesto de cuatro notas distintas. Esta diferencia es una variación del TONO. El tono de cada nota se puede definir científicamente según la frecuencia de sus ondas sonoras, lo que significa que el tono de cada nota es fijo.

### INTERVALOS DE OCTAVA

Toda la música occidental se compone de doce notas diferentes –es decir, doce tonos fijos–. La mejor forma de comprobarlo es con las notas de un teclado de piano *(véase abajo)*. El tono de las notas aumenta según nos movemos de izquierda a derecha por el teclado. Las notas blancas del teclado tienen nombres que van de Do a Si mientras que cada una de las notas negras tiene dos nombres posibles, dependiendo del contexto musical.

Si se observan los nombres de las notas se verá que la secuencia se repite. Cuando se llega a un Si, la siguiente nota blanca vuelve a llamarse Do. Aunque tiene el mismo nombre, es evidente que tiene un tono más alto que el Do anterior. Si se tocan ambas notas, una tras la otra, se reconocerá que, a pesar de la diferencia de tono, son la misma nota. Esta especial relación se llama OCTAVA. Técnicamente, para crear una nota igual pero una octava más alta hay que doblar la frecuencia de la onda sonora.

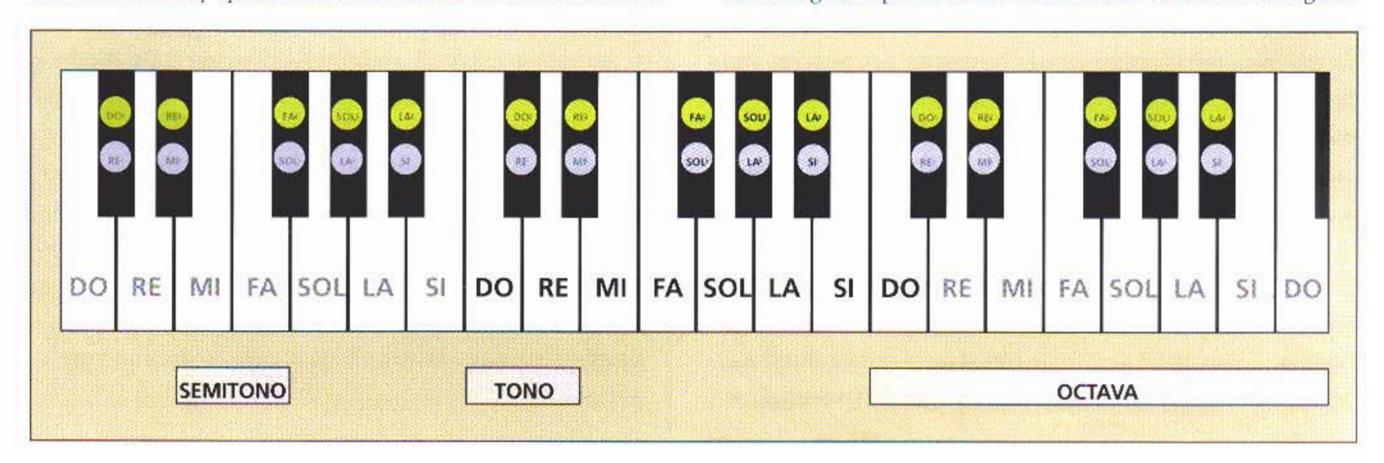
**SITIOS WEB**

**Las siguientes direcciones de Internet contienen consejos variados sobre la práctica y la interpretación, así como archivos MIDI con muchas de las obras más famosas para piano que se han compuesto.**

**The Piano Education Page (en español)**
**http://pianoeducation.org/pepesp/pnosrche.html**
**Recursos en red (en español)**
**http://inicia.es/de/teo_ramirez/marcoder.htm**
**Partituras (en español)**
**http://www.partituras.com**
**The Piano Page (en inglés)**
**http://www.ptg.org**
**The Classical Music Archives (en inglés)**
**http://www.classicalarchives.com/index.html**

### SOSTENIDOS Y BEMOLES

El intervalo entre dos notas adyacentes se denomina SEMITONO y representa un doceavo de octava. De las notas blancas, el Mi y el Fa están separados por un semitono, como el Si y el Do. El resto de notas blancas están separadas por dos semitonos, o sea, un TONO. Si nos movemos un semitono hacia cualquier dirección desde una de estas notas blancas nos encontramos con una tecla negra. Nos podemos referir a estas notas negras a partir de los nombres de las notas contiguas.



Por ejemplo, la nota entre Fa y Sol se puede llamar «Fa sostenido» (que se escribe Fa♯) o Sol bemol (que se escribe Sol♭). El término «sostenido» indica que se eleva el tono de una nota en un semitono, de modo que Fa♯ es la nota Fa elevada un semitono. Por el contrario, el término bemol significa que se rebaja una nota en un semitono –de modo que Sol♭ es la nota Sol rebajada en un semitono–. Estas notas del mismo valor pero con dos nombres se pueden denominar ENARMÓNICAS. También existen los dobles sostenidos y los dobles bemoles, que elevan o disminuyen el tono en dos semitonos, respectivamente.

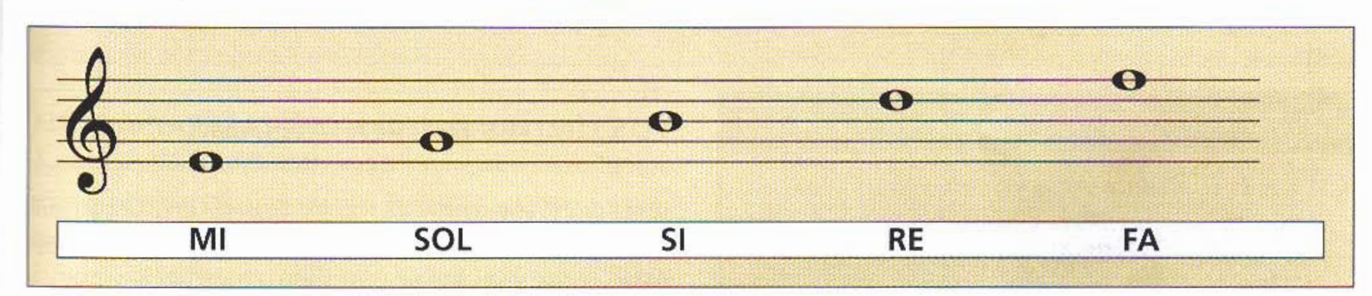
### NOTACIÓN MUSICAL ESTÁNDAR

Tradicionalmente, la música se escribe sobre una renglonadura de cinco líneas conocida como PENTAGRAMA. Se pueden escribir diferentes símbolos sobre las líneas del pentagrama o entre ellas para indicar el tono y la duración de cada nota.

Los instrumentos musicales como el piano tienen un registro de notas muy amplio –un piano de cola, por ejemplo, puede tener más de siete octavas–, por lo que todas esas notas no pueden representarse en un solo pentagrama de cinco líneas. Por ello, a cada pentagrama se le adjudica un rango único de notas colocando un símbolo al inicio de la partitura. Las notas que están en su mayoría por encima del Do 3 en el piano se colocan en un pentagrama que lleva al principio una clave de Sol (𝄞); las notas que en su mayoría están por debajo del Do 3 se escriben en un pentagrama con una clave de Fa (𝄢). Por este motivo, la música para piano se escribe invariablemente en dos pentagramas a la vez.

## LA CLAVE DE SOL

La clave determina las notas que van en las líneas y las que van en los espacios del pentagrama. En clave de Sol, las notas de las líneas son Mi, Sol, Si, Re y Fa mientras que las notas escritas de los espacios son Fa, La, Do y Mi. Si observamos los dos pentagramas siguientes veremos que cada una de estas notas está representada por un símbolo circular. Más adelante descubriremos que la forma de estos símbolos especifica la duración de la nota, aunque la posición del círculo –la CABEZA de la nota– en el pentagrama es lo que define el tono de la nota.

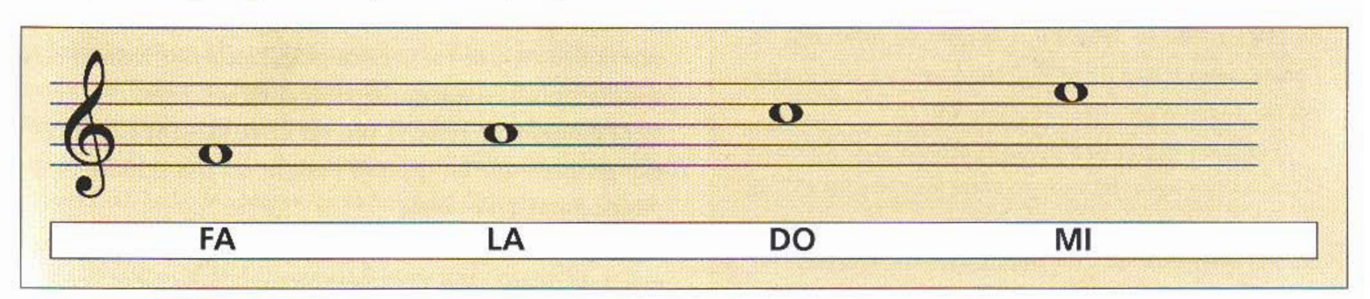



Ahora ya sabemos cómo se escriben las teclas blancas en el pentagrama, pero ¿cómo se representan las negras? Aparecen en la misma línea o el espacio correspondiente a su nombre con un símbolo de sostenido o de bemol inmediatamente a la izquierda de la cabeza de la nota.

### PARA RECORDAR LOS NOMBRES DE LAS NOTAS

Aprenderse los nombres de las notas que van en las líneas y en los espacios del pentagrama es imprescindible para poder leer música. Al principio puede llevar un tiempo acostumbrarse a asociar la posición de los símbolos con su nombre correspondiente, pero cuando ya se ha memorizado, se convierte en algo instintivo.

Recuerde que las notas se nombran empezando por la parte inferior del pentagrama de abajo arriba. Un recurso que se utiliza con frecuencia para memorizar las notas de las líneas y los espacios en clave de Sol es recurrir a alguna frase mnemónica.

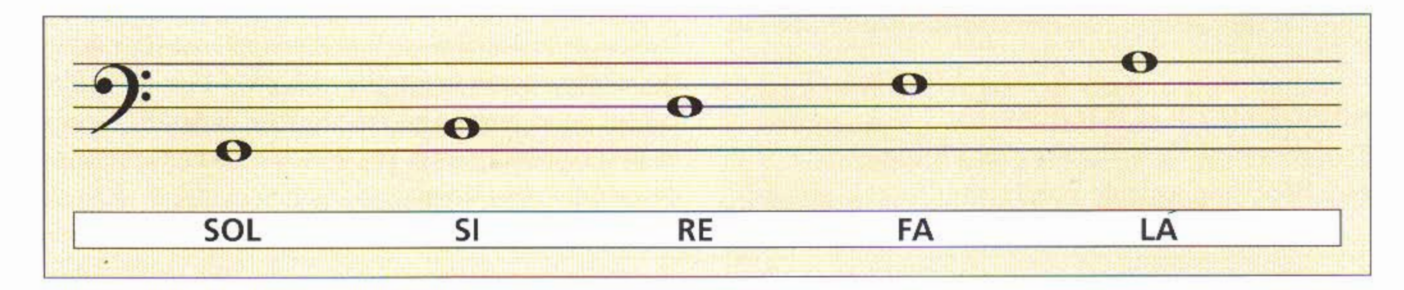


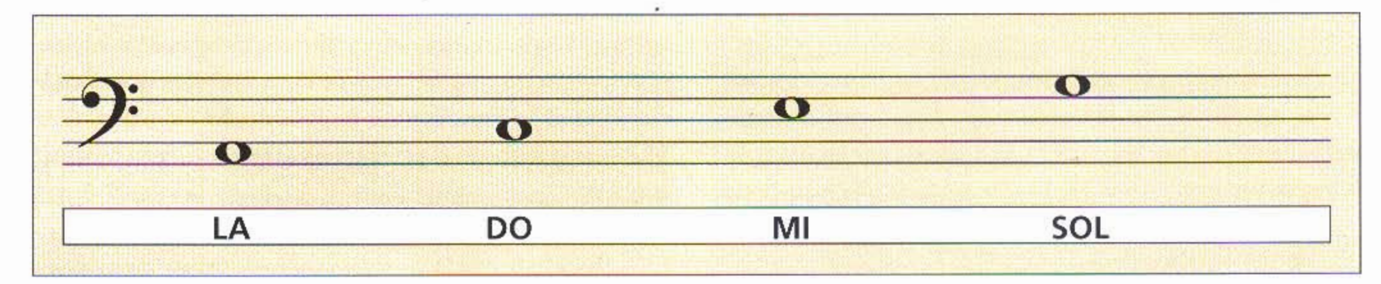
## LA CLAVE DE FA

Si cambiamos la clave de Sol por la de Fa, las notas de las líneas y de los espacios del pentagrama adquieren diferentes nombres y tonos. Por definición, las notas de la clave de Fa son más bajas que las de la clave de Sol: la nota Mi del tercer espacio de la clave de Fa *(véase abajo)* está exactamente una octava por debajo de la nota Mi de la primera línea de la clave de Sol.

Puede idear alguna regla mnemónica que le ayude a recordar los nombres de las notas en el pentagrama en clave de Fa.

Las notas escritas en las líneas son Sol, Si, Re, Fa y La, en tanto que las que se encuentran en los espacios son La, Do, Mi, Sol. Es fácil apreciar que ambas secuencias sólo se diferencian de las de la clave de Sol en la última nota, y que la primera nota de una serie es la misma que la última de la otra (en una octava diferente), y viceversa.




### EL TONO DE REFERENCIA Y EL DO 3

**El sonido se produce por la vibración de las ondas en el aire. El tono de cada nota se define en función del número de vibraciones por segundo. La unidad estándar de medida de las vibraciones por segundo es el Hercio (hz).**

**La nota Do situada en el centro del teclado es la conocida como Do 3 y corresponde a la primera línea adicional por debajo del pentagrama en clave de Sol. En términos musicales, el tono de cualquier nota depende de su relación con una fuente de referencia. Este tono de referencia resulta imprescindible para asegurarnos de que los diferentes instrumentos tienen una misma afinación. No obstante, desde 1939, en Estados Unidos y Europa occidental se acordó que el valor absoluto del Do 3 era de 256 Hz. Ello se debe a que la nota de referencia conocida como TONO DE REFERENCIA –el La 3, por encima del Do 3– tiene una frecuencia de 440 Hz.**

**¿Por qué 440 Hz? La medida es arbitraria. Durante los últimos cinco siglos ha variado entre los 400 y los 455 Hz. Incluso hoy en día la norma en algunos países de la Europa oriental indica un valor diferente: 444 Hz.**

## LOS LÍMITES DEL PENTAGRAMA

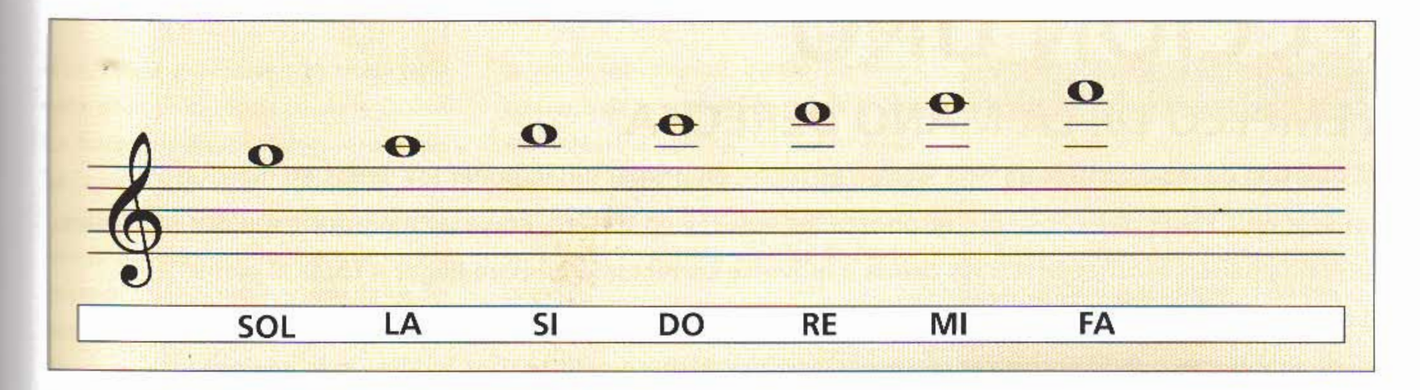
Dado que el piano tiene un registro de notas más amplio que cualquier otro instrumento musical, las obras compuestas específicamente para este u otros instrumentos de teclado casi siempre se escriben en dos pentagramas paralelos. Una LLAVE une los dos pentagramas, indicando que se deben tocar simultáneamente. Por regla general, se emplea la mano izquierda para tocar las notas en clave de Fa, y la derecha para tocar las del pentagrama en clave de Sol, aunque no siempre es así.

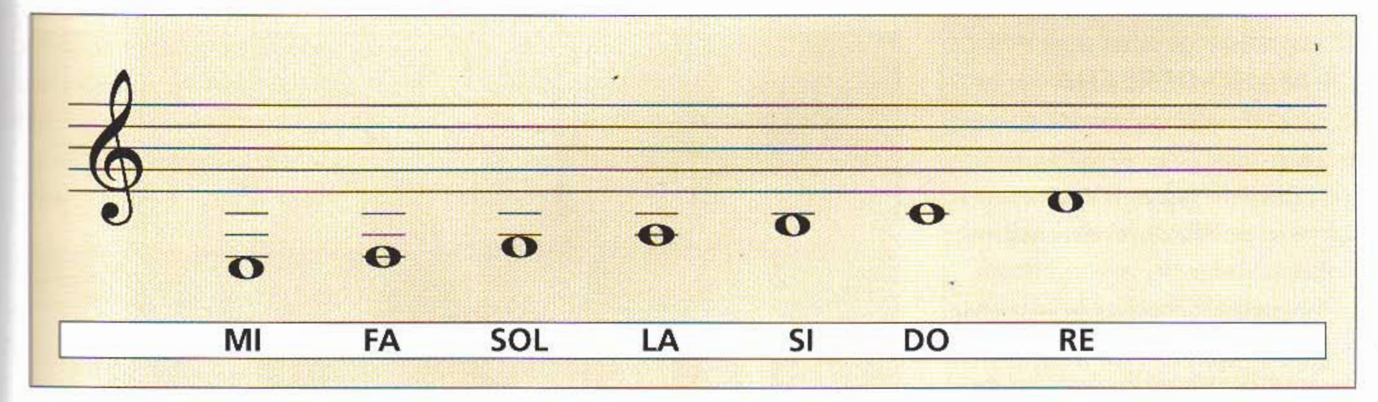
### LÍNEAS ADICIONALES

El problema del pentagrama, tal como lo hemos estudiado hasta el momento, es que sólo da cabida a un rango de nueve tonos: desde el Mi de la línea inferior al Fa de la línea superior en clave de Sol, y desde el Sol de la línea inferior al La de la línea superior en clave de Fa. Es evidente que incluso la melodía más sencilla requiere notas que se salen de estos límites.

El problema se resuelve con las LÍNEAS ADICIONALES, que permiten que las notas se «salgan del pentagrama» añadiendo líneas a tal efecto.

Para entender cómo funcionan, observe los dos pentagramas de la página siguiente, que ilustran cómo se puede ampliar




el pentagrama con líneas adicionales por encima y por debajo para que éste abarque más de dos octavas. Este mismo principio también se puede aplicar con la clave de Fa.

### ALTERNATIVAS A LAS LÍNEAS ADICIONALES

Aunque las líneas adicionales son útiles, resultan confusas si se utilizan en secuencias de notas muy largas. En ocasiones todo un movimiento o una pieza entera pasa a un REGISTRO o rango de octavas completamente distinto. Cuando esto ocurre, la lectura se hace difícil con el uso de líneas adicionales. Existen diversas soluciones a este problema.

En los casos en que las notas que se deben tocar con la mano izquierda suben muy por encima del rango habitual de la clave de Fa, la práctica más común es simplemente introducir una clave de Sol en el pentagrama, lo que afecta a todas las notas siguientes. Cuando la música vuelve a su registro normal, se coloca de nuevo una clave de Fa al comienzo de la secuencia de notas. Este mismo principio se puede adoptar cuando las notas del pentagrama agudo bajan hasta el registro de la clave de Fa.

Otra alternativa frecuente es usar el símbolo *ottava*, que se presenta como un 8ª o un *8va* y que va seguido de una línea punteada que indica las notas afectadas. Si aparece por encima de las notas, éstas tienen que elevarse una octava; si aparece por debajo, tienen que rebajarse una octava. Sirva de ejemplo la «Danza del hada de azúcar», de la *Suite del Cascanueces*, *(véanse las páginas 126-129)*, en la que existen varias secuencias que se tocan más de dos octavas por encima del Do 3.

### LA TEORÍA DE LA MÚSICA

**El aprendizaje de la teoría de la música no es muy difícil: básicamente se trata de simple aritmética. Para la mayoría de personas, aprender a leer música es como aprender un idioma que emplea un alfabeto desconocido. Cuando los occidentales se enfrentan, por ejemplo, al ruso o al japonés por primera vez, aprenden algunas frases básicas en pocos días, pero la capacidad de reconocer esas palabras por escrito es un proceso más lento y toma más tiempo. Del mismo modo, la capacidad de LEER A VISTA –de observar una partitura y cantarla o tocarla inmediatamente– sólo se alcanza con el tiempo. Y eso, inevitablemente, significa práctica. Si quiere desarrollar su capacidad de leer a vista a la vez que aprende a tocar el piano, tendrá que estudiar más aún.**

**No quiera acabar el libro a toda prisa. Tómese su tiempo antes de pasar a la siguiente lección y repase los conceptos explicados hasta que los haya asimilado bien. Entre una y otra lección aplique lo que ha aprendido a ejemplos «reales» de música escrita. Se sorprenderá de lo rápidamente que avanza en la lectura a vista. Todo lo que necesita es destinar CINCO MINUTOS AL DÍA a leer CUALQUIER partitura, escribiendo los nombres de las notas y sus valores.**

# LECCIÓN UNO

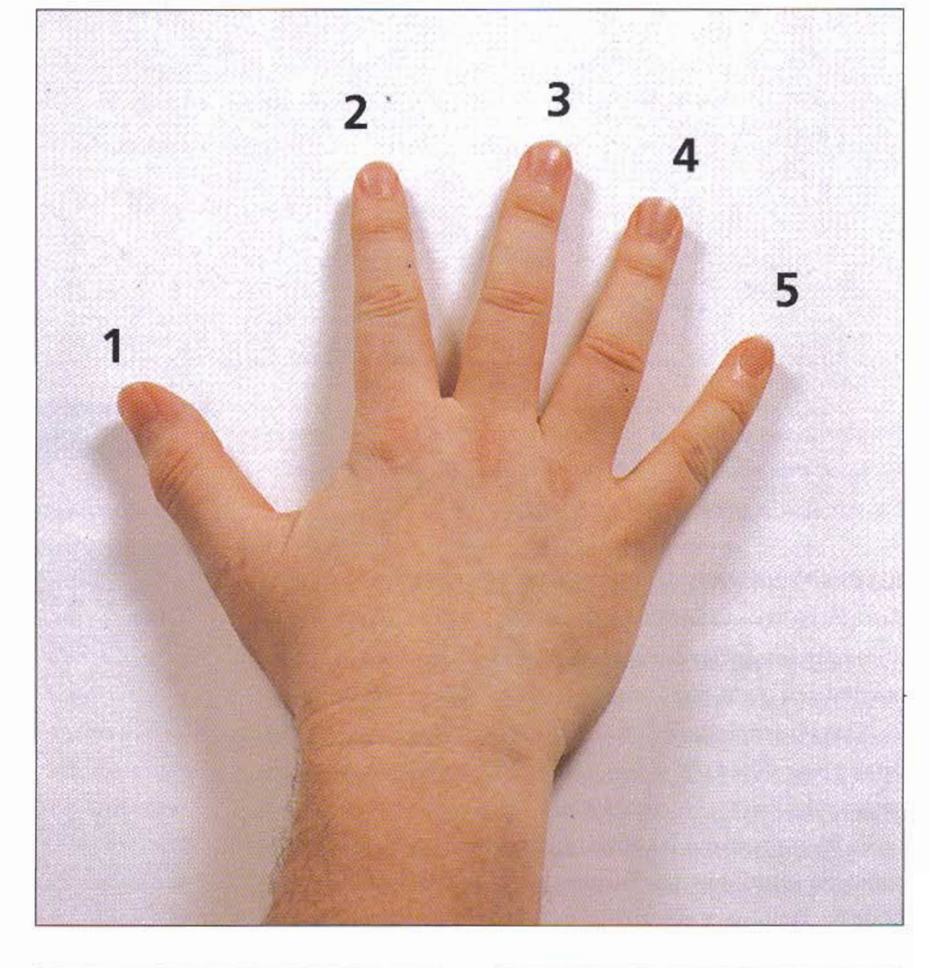
## EL EMPLEO DE LA MANO DERECHA

**El objetivo de los ejercicios de esta lección es triple: en primer lugar, poner los dedos en marcha; en segundo, hacer que el cerebro reconozca las notas, y en tercero, empezar a producir sonidos musicales. Es fundamental acostumbrar a los dedos a moverse correctamente para llegar a tocar el piano a cualquier nivel. En este punto los atajos suelen ser costosos: es posible que le parezca que progresa, pero también se puede encontrar con que tiene que deshacerse de malos hábitos más adelante.**

### LA MANO DERECHA

Empezaremos con un ejercicio muy sencillo: tocar una secuencia de cinco notas diferentes empleando los cinco dedos de la mano derecha.

Empiece por observar la imagen de la mano de la derecha. Fíjese atentamente en los números indicados encima de cada dedo. Cuando toque el piano, piense que el pulgar es el número 1, el índice es el número 2, etc. Este concepto es importante, porque la música escrita a veces incluye números de digitación para ayudar al intérprete a tocar la pieza con mayor facilidad.



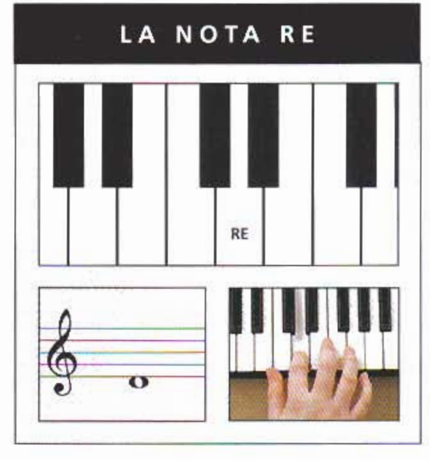

#### UNA NOTA PARA CADA DEDO

Las imágenes de esta página y de la siguiente muestran cómo tocar las notas Do, Re, Mi, Fa y Sol. Cada recuadro contiene la imagen de un teclado con una nota destacada, con su nombre. Bajo

**LA NOTA DO**




**LA NOTA RE**




**LA NOTA MI**



el teclado se puede ver la escritura de la nota en el pentagrama en clave de Sol. La fotografía indica el dedo con el que hay que tocar la nota.

Esta sencilla serie de ejercicios ilustra uno de los aspectos fundamentales de la interpretación al piano: el uso de los dedos más apropiados. Las cinco fotografías de teclados muestran cómo se tocan las notas Do a Sol con los cinco dedos correspondientes. Es evidente que las cinco notas se podrían tocar con el mismo dedo. De hecho, igual que la primera vez que alguien se enfrenta al teclado de un ordenador, seguramente le parecerá más fácil emplear el dedo más fuerte, con toda probabilidad el índice. No obstante, si se acostumbra a usar solamente un número limitado de dedos más adelante tendrá dificultades para tocar secuencias de notas o acordes de modo correcto.

Empiece por tocar la nota Do con el pulgar. Ejerza una suave presión –no hace falta darle un porrazo a la tecla, sino sólo presionar con firmeza–. Repita el ejercicio tocando una a una las notas Re, Mi, Fa y Sol con los dedos índice, de en medio, anular y meñique, respectivamente.







## SU PRIMERA SECUENCIA

Hasta aquí hemos tocado las cinco notas una a una; en el recuadro siguiente las encontrará seguidas. En la franja malva están sus nombres y en la verde, el número del dedo que debería utilizar para tocarlas.

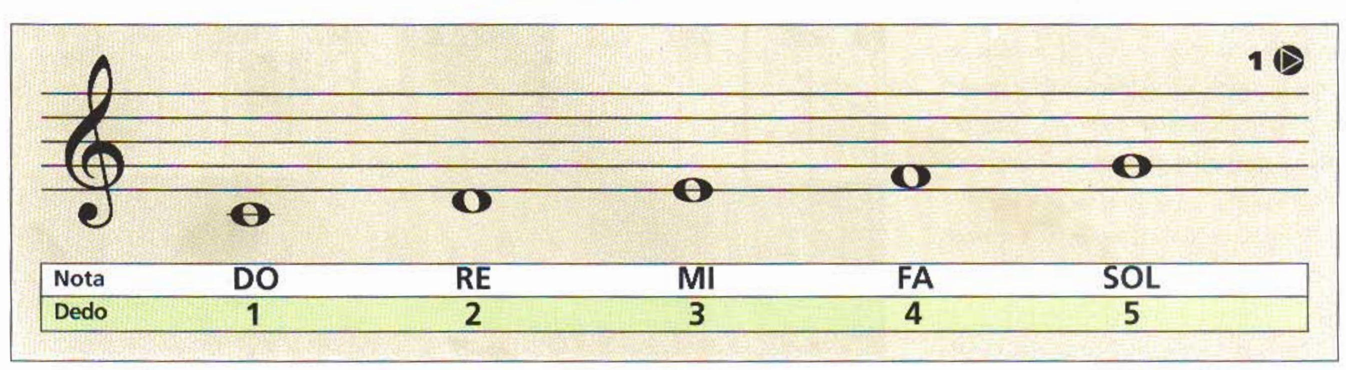
Para irse acostumbrando a la idea de ritmo a la vez que se familiariza con las notas, puede empezar a contar despacio de uno a cuatro, repetidamente (un-dos-tres-cuatro, un-dos-tres...). Al principio, toque la nota al mismo tiempo que dice «un» y la siguiente cuando diga el «tres». Finalmente, pulse una nota en cada tiempo. Puede oír esta secuencia en la primera pista del CD.

**CONCEPTOS BÁSICOS**

**Evidentemente los ejercicios propuestos en estas páginas *no* significan que *siempre* haya que tocar el Do con el pulgar, el Re con el índice, el Mi con el dedo de en medio, etc. El concepto que se pretende ilustrar es que *lo mejor es tocar las notas inmediatas en una secuencia con los dedos más próximos*: por ejemplo, si la secuencia es Do - Re - Mi, conviene emplear el pulgar, el índice y el dedo de en medio; si la secuencia es Do - Re - Sol, serán más indicados el pulgar, el índice y el meñique. Tal como veremos en las próximas páginas, este enfoque de la digitación permite adaptarse con mayor facilidad a cualquier circunstancia.**

**Todos los ejercicios de la Lección 1 están pensados para ser tocados sólo con la mano derecha; nos ocuparemos de la práctica con la mano izquierda más adelante *(véase la página 52)*.**

**A medida que toque cada tecla, preste especial atención a la posición de la nota en el pentagrama. Conviene empezar a reconocer los nombres lo antes posible y para ello, no nos cansaremos de repetirlo, es imprescindible practicar.**




| Nota | DO | RE | MI | FA | SOL |
|---|---|---|---|---|---|
| Dedo | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

## NOTAS EN CLAVE DE SOL (1)

**Los ejercicios de este recuadro tienen mayor dificultad porque no todas las secuencias de tonos son ascendentes. Una vez más, utilice todos los dedos (1 a 5). Puede aumentar su dificultad tapando la tira azul que hay debajo de cada pentagrama; esto le obligará a deducir las notas correspondientes.**

**Como aún no estará acostumbrado a los nombres de las notas en el teclado, puede marcarlas en su instrumento. Basta con escribir el nombre de la nota en una etiqueta adhesiva y fijarla a la tecla adecuada.**

**El objetivo del siguiente ejercicio es aprender los nombres de las notas y practicar con los dedos. Repetimos: eso no significa que siempre se vayan a usar los mismos dedos para tocar las mismas notas.**

**2**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| SOL | MI | FA | RE | DO | SOL | MI | DO | SOL |
| 5 | 3 | 4 | 2 | 1 | 5 | 3 | 1 | 5 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | MI | SOL | FA | RE | MI | DO | SOL | MI |
| 1 | 3 | 5 | 4 | 2 | 3 | 1 | 5 | 3 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| RE | DO | FA | SOL | FA | SOL | DO | FA | SOL |
| 2 | 1 | 4 | 5 | 4 | 5 | 1 | 4 | 5 |

## OTRAS NOTAS

El uso de los cinco dedos para tocar notas por separado, tal como hemos observado en las tres páginas anteriores, está muy bien si sólo se van a tocar cinco notas –de Do a Sol, por ejemplo–. Pero en la práctica eso nunca ocurre. Así pues, ¿qué hacemos cuando una partitura nos exige seguir tocando notas blancas por debajo del Do o por encima del Sol?

### SECUENCIAS ASCENDENTES

El aspecto más relevante, ya durante las primeras etapas del aprendizaje, es tener la mano y los dedos dispuestos en la posición correcta para que siempre estén preparados para tocar la nota siguiente.

Pongamos un ejemplo: si tocamos una secuencia de notas blancas sucesivas del Do al La, no debemos presionar la penúltima nota (Sol) con el dedo meñique, puesto que no queda ningún dedo libre para tocar la nota La, a no ser que movamos toda la mano (o hagamos un movimiento de cruce muy forzado con el anular). Además, es posible que no tengamos tiempo para mover la mano con suficiente prontitud si estamos en mitad de una frase o si hemos de tocar las notas en una sucesión rápida.

Si coloca la mano derecha sobre el teclado, con el pulgar sobre el Do, puede tocar fácilmente del Do al Sol sin tener que abrir mucho los dedos. Si luego mueve toda la mano hacia la derecha de modo que el pulgar caiga sobre la nota Fa, la gama de notas que puede tocar ha pasado a ser de Fa a Do. Para pasar suavemente de una gama de notas a la otra,



HAY QUE USAR EL PULGAR COMO PIVOTE PARA TODA LA MANO, lo cual se puede hacer después de tocar notas con los tres o cuatro primeros dedos.

A continuación ofrecemos un ejemplo de cómo llevarlo a la práctica. Si en una pieza estamos tocando la nota Mi con el dedo de en medio, y sabemos que la nota siguiente es un Fa, tenemos la posibilidad de tocar esa nota con el anular –como en los ejercicios anteriores– O, LA MEJOR OPCIÓN, PASAR EL PULGAR POR DEBAJO DEL ÍNDICE Y EL CORAZÓN. (Esto queda claramente reflejado en la fotografía al pie de la página anterior.)

## SECUENCIAS DESCENDENTES

El paso del pulgar por debajo para cambiar de gama de notas sólo funciona CUANDO SE TOCAN NOTAS EN SENTIDO ASCENDENTE. Cuando se toca una secuencia descendente se usa un principio similar, pero esta vez la mano pivota sobre el índice o el dedo de en medio y PASA POR ENCIMA del pulgar.

Si se toca la nota Re con el pulgar y la siguiente nota que hay que presionar es el Do inferior, se puede cruzar el dedo índice o de en medio por encima del pulgar para tocarla. El dedo que se decida usar dependerá de la nota que siga inmediatamente: si es más alta, será mejor emplear el índice, para dejar el dedo de en medio o el anular libres para la nota siguiente; si es más baja, conviene utilizar el dedo de en medio, dejando el índice libre para la nota posterior.

## LA MANO IZQUIERDA

Aunque no nos vamos a ocupar de los ejercicios con la mano izquierda hasta la Lección 3, vale la pena observar que las dos técnicas mencionadas funcionan a la inversa cuando se aplican a la mano izquierda; al descender, se pivota sobre el pulgar; al ascender, se cruzan los otros dedos.

## SECUENCIA COMPLETA

**Sea cual sea la música que se desee interpretar, el paso del pulgar y el cruce de los otros dedos son indispensables para tocar teclados. Si recuerda las dos siguientes reglas de oro no se equivocará en exceso:**

**REGLA 1**

**AL ASCENDER CON LA MANO DERECHA, HAY QUE PASAR POR DEBAJO EL PULGAR; AL DESCENDER CON LA MANO DERECHA, HAY QUE CRUZAR LOS OTROS DEDOS.**

**REGLA 2**

**AL ASCENDER CON LA MANO IZQUIERDA, HAY QUE CRUZAR LOS DEDOS; AL DESCENDER CON LA MANO IZQUIERDA, HAY QUE PASAR POR DEBAJO EL PULGAR.**

**SECUENCIAS ASCENDENTES Y DESCENDENTES ENTRE DO Y LA**

**Para subrayar el tema y evitar cualquier duda (¿hemos mencionado que utilizar los dedos correctos es importante?), ofrecemos dos ejemplos de la digitación necesaria para tocar secuencias ascendentes y descendentes de notas entre el Do y el La superior, paso a paso. Apréndaselas bien antes de seguir avanzando.**

**SECUENCIA ASCENDENTE**

1. **Toque el Do con el pulgar.**
2. **Toque el Re con el índice.**
3. **Toque el Mi con el dedo de en medio.**
4. **Pase el pulgar por detrás de los otros dedos para tocar el Fa.**
5. **Pivote sobre el pulgar y toque el Sol con el índice.**
6. **Toque el La con el dedo de en medio.**

**SECUENCIA DESCENDENTE**

1. **Toque el La con el meñique.**
2. **Toque el Sol con el anular.**
3. **Toque el Fa con el dedo de en medio.**
4. **Toque el Mi con el índice.**
5. **Toque el Re con el pulgar.**
6. **Cruce el índice por encima del pulgar para tocar el Do.**

## LA ESCALA DE DO MAYOR

**El pentagrama al pie de esta página muestra una secuencia de ocho notas. Para tocar el Fa, esta vez pasamos el pulgar por debajo. Así podremos tocar las cuatro notas restantes con los dedos índice a meñique.**

**Cuando toque esta secuencia de notas probablemente le resulte familiar. Es posible que incluso haya oído esta cadena de notas cantadas (acuérdese de la canción de *Sonrisas y lágrimas*). Esta secuencia de notas se llama ESCALA MAYOR. Dado que ésta empieza en la nota Do, se la denomina «DO MAYOR». Analizaremos las escalas con mayor detalle en la Lección 4 *(véanse páginas 66-81).***

**Para interpretar la secuencia a la inversa –como ESCALA DESCENDENTE– toque el Do con el meñique, el Si con el anular, el La con el dedo de en medio, el Sol con el índice y el Fa con el pulgar. Cruce el dedo de en medio POR ENCIMA del pulgar para tocar el Mi y pivote la mano sobre el dedo de en medio para tocar el Re con el índice y el Do con el pulgar.**

## SECUENCIA DE OCHO NOTAS

Ahora vamos a ampliar la gama de notas hasta ocho: desde el Do 3 hasta el siguiente Do del teclado (Do 4). Pero antes vamos a explicar el concepto de OCTAVA. Si toca ambas notas Do (el Do 3 y el Do 4, más agudo) una tras otra, observará que son la misma nota, aunque una tenga un tono más alto que la otra. EL INTERVALO ENTRE ESAS DOS NOTAS ES DE UNA OCTAVA, O DOCE SEMITONOS. Para comprender el concepto, cuente todas las teclas (incluidas las negras) desde el Do 3 hasta el Do 4. El intervalo entre dos notas adyacentes es de un semitono, de modo que la suma debería dar un total de doce.

Antes de tocar la secuencia de ocho notas reproducida al pie de la página, eche un vistazo a las notas que mostramos por separado. Estas tres notas se añadirán a las cinco que ya conoce para tocar la secuencia completa.

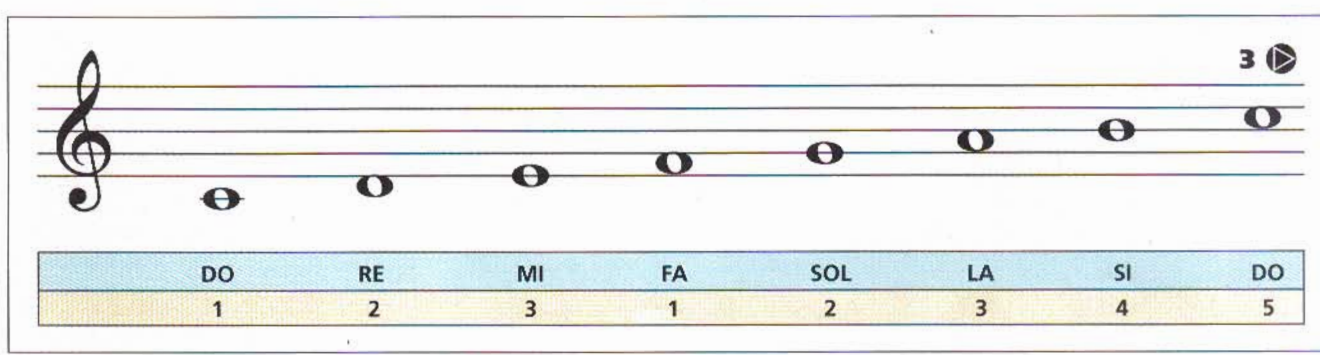
Toque esta secuencia con suavidad. Concéntrese en dedicar el mismo tiempo a cada nota. Intente tomar el hábito de aplicar la misma presión en cada nota. No olvide que en un piano o un teclado electrónico de calidad media, el volumen dependerá de la dureza con la que se presione la tecla. Dado que la fuerza de cada dedo es diferente –el pulgar y el índice por naturaleza son más fuertes que el meñique– probablemente le costará un poco tocar de forma regular todas las notas.










| DO | RE | MI | FA | SOL | LA | SI | DO |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

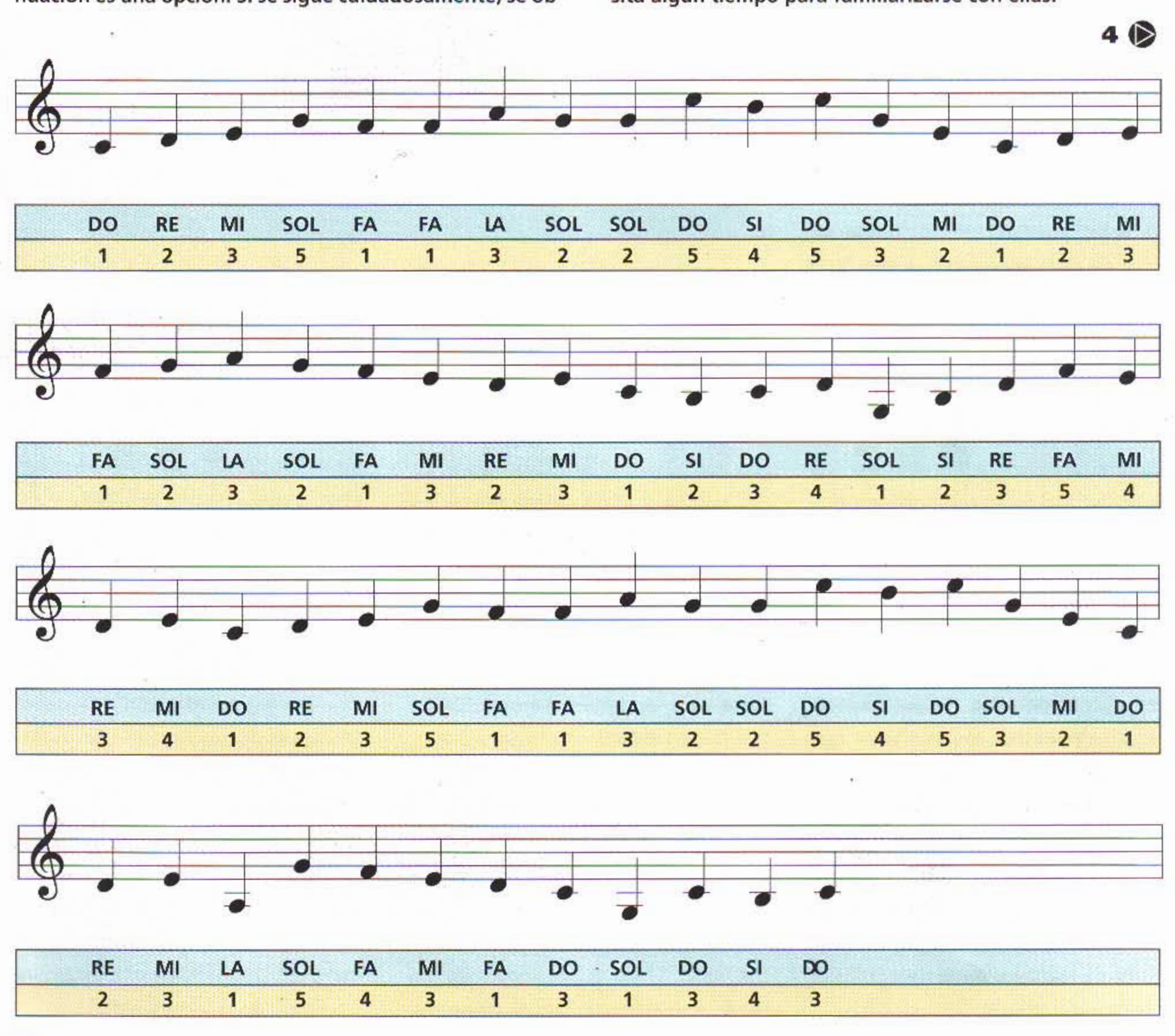
## *JESÚS, ALEGRÍA DE LOS HOMBRES*, DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Vamos a entrar en materia. Aplicaremos las técnicas explicadas en las páginas anteriores para tocar el principio de la línea melódica de la famosa composición de Bach *Jesús, alegría de los hombres*.

Al igual que en los ejemplos anteriores, debajo del pentagrama escribimos tanto el nombre de las notas como la posición de los dedos. Por supuesto, si se desea se pueden tapar los nombres de las notas e intentar deducirlos leyendo los pentagramas. Hay que prestar una atención especial a la digitación. Sería muy fácil tocar esta melodía usando sólo el pulgar, el índice y el dedo de en medio (o incluso sólo con el índice), pero ello no ayudaría luego a interpretar piezas más complicadas.

Hay que subrayar que la digitación sugerida a continuación es una opción. Si se sigue cuidadosamente, se observará que se pueden tocar las notas sin problemas, y que las manos y los dedos siempre están en la posición adecuada para presionar la nota siguiente en la secuencia. Pero existen muchas otras posibilidades.

Incluso cuando ya haya adquirido experiencia, cuando tenga que tocar por primera vez una partitura, estúdiela antes durante unos minutos en vez de intentar tocarla directamente. Conviene entender exactamente cómo funciona. Tal como veremos más adelante, existen partituras en las que no está claro a primera vista qué dedos se deben emplear. Del mismo modo, muchas piezas musicales están profusamente cargadas de INDICACIONES DE INTERPRETACIÓN, una serie de símbolos que dan instrucciones sobre el modo de interpretación de la partitura. Se necesita algún tiempo para familiarizarse con ellas.




| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | RE | MI | SOL | FA | FA | LA | SOL | SOL | DO | SI | DO | SOL | MI | DO | RE | MI |
| 1 | 2 | 3 | 5 | 1 | 1 | 3 | 2 | 2 | 5 | 4 | 5 | 3 | 2 | 1 | 2 | 3 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FA | SOL | LA | SOL | FA | MI | RE | MI | DO | SI | DO | RE | SOL | SI | RE | FA | MI |
| 1 | 2 | 3 | 2 | 1 | 3 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 5 | 4 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| RE | MI | DO | RE | MI | SOL | FA | FA | LA | SOL | SOL | DO | SI | DO | SOL | MI | DO |
| 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 5 | 1 | 1 | 3 | 2 | 2 | 5 | 4 | 5 | 3 | 2 | 1 |

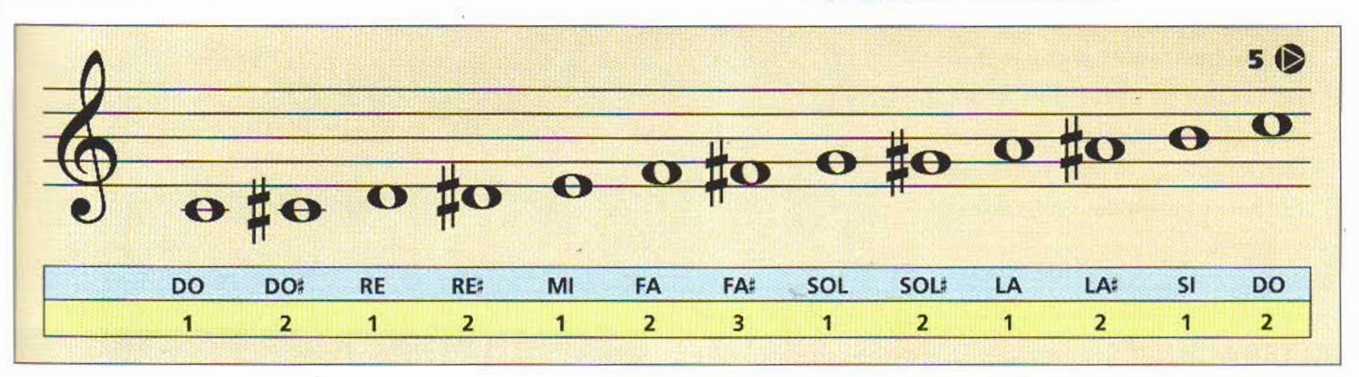
| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| RE | MI | LA | SOL | FA | MI | FA | DO | SOL | DO | SI | DO |
| 2 | 3 | 1 | 5 | 4 | 3 | 1 | 3 | 1 | 3 | 4 | 3 |

## LA ESCALA CROMÁTICA

Cuando sólo se utilizan las notas blancas del teclado de un piano, practicar la digitación es bastante fácil. Las cosas se complican un poco con la introducción de las notas negras (o ENARMÓNICAS, para ser correctos). Como las teclas negras se encuentran más retrasadas que las blancas, para tocarlas hay que mover toda la mano hacia delante además de hacerlo lateralmente. Una vez más, existen diferentes modos de enfrentarse a estas secuencias de notas, dependiendo de si los movimientos son ascendentes o descendentes en cuanto a tono.

Analicemos el ejemplo siguiente. Esto es lo que se conoce como ESCALA CROMÁTICA. Es una secuencia de las 13 notas que hay entre un Do y el Do de una octava superior, tocando todos los intervalos de semitono.

1. Toque el Do con el pulgar.
2. A continuación presione el Do# con el índice.
3. El uso del dedo de en medio para tocar el Re es algo forzado, especialmente si hay que tocar la secuencia rápidamente, de modo que emplee el pulgar, pasándolo por debajo del índice.
4. Repita este movimiento entre el Re y el Re#.
5. Pase de nuevo el pulgar por debajo del índice, esta vez para tocar el Mi.
6. Toque el Fa con el índice.
7. Toque el Fa# con el dedo de en medio.
8. Dado que no resulta cómodo tocar el Sol con el anular, hay que utilizar de nuevo el pulgar.
9. Las cinco notas siguientes siguen el mismo patrón: toque el Sol# con el índice, el La con el pulgar, el La# con el índice, el Si con el pulgar y el Do con el índice.




| DO | DO# | RE | RE# | MI | FA | FA# | SOL | SOL# | LA | LA# | SI | DO |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 |

### ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE

Podemos aplicar la misma lógica al tocar la escala cromática en sentido inverso. Descender puede ser algo más complicado, y quizá sea necesario hacer algunos cruces extraños de dedos. Raramente se tiene que tocar una escala cromática completa, pero integrar las notas negras con suavidad es una exigencia básica para tocar el piano. Una vez más, estos movimientos no tienen que hacerse de forma obligatoria con los dedos adyacentes.

1. Toque el Do con el dedo anular.
2. Toque el Si con el pulgar.
3. Cruce por encima el dedo de en medio para tocar el La#.
4. Toque el La con el pulgar.
5. Toque el Sol# con el dedo de en medio.
6. Toque el Sol con el pulgar.
7. Toque el Fa# con el índice
8. Toque el Fa con el pulgar.
9. Toque el Mi con el dedo de en medio.
10. Toque el Re# con el índice.
11. Toque el Re con el pulgar.
12. Toque el Do# con el índice.
13. Toque el Do con el pulgar.

### ¿SOSTENIDOS O BEMOLES?

**La escala anterior muestra las notas negras como sostenidos (#), por lo que cada una toma el nombre de la nota blanca que tiene a su izquierda. Estas notas enarmónicas también podrían nombrarse con sus bemoles (♭) equivalentes. El pentagrama siguiente muestra los mismos tonos descritos como bemoles. En este caso, la segunda nota de la secuencia (Re♭) aparece en el pentagrama como un Re con el símbolo del bemol al lado, indicando que es un Re rebajado en un semitono.**

**Observe también el uso del símbolo del BECUADRO (♮). Cada vez que una nota se altere con un sostenido o un bemol, sólo hace falta indicarlo la primera vez. A partir de entonces, se supone que las notas en la misma posición mantienen la alteración. El símbolo del becuadro las devuelve a su estado «natural», de modo que la tercera nota debe llevar un becuadro para ser un Re, ya que si no llevara ese símbolo aún sería un Re♭.**



## NOTAS EN CLAVE DE SOL (2)

**Esta última serie de ejercicios presenta notas seleccionadas al azar de la octava del Do 3. Son actividades útiles por varios motivos, pero sobre todo porque facilitan el movimiento de los dedos por el teclado y sirven para familiarizarse con los nombres de las notas que aparecen en el pentagrama.**

**Reconocer este nuevo lenguaje es básico para luego poder leer a vista, es decir, observar una partitura e interpretarla como si se estuviera leyendo un libro.**

**Asimismo, escuchar grupos de notas tocadas una tras otra ayuda a distinguir el sonido de cada una en relación con las demás, factor esencial para comprender la mecánica de la música.**

6

| SI♭ | RE | LA | MI | SOL♯ | FA♯ | DO♯ | DO |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4 | 1 | 4 | 1 | 3 | 2 | 1 | 5 |

| DO | DO | SI♭ | DO♯ | FA♯ | SOL | MI | LA |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | 1 | 5 | 1 | 2 | 3 | 1 | 4 |

| DO | MI♭ | RE | FA♯ | SI♭ | MI | DO | LA |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 3 | 1 | 2 | 4 | 1 | 5 | 3 |

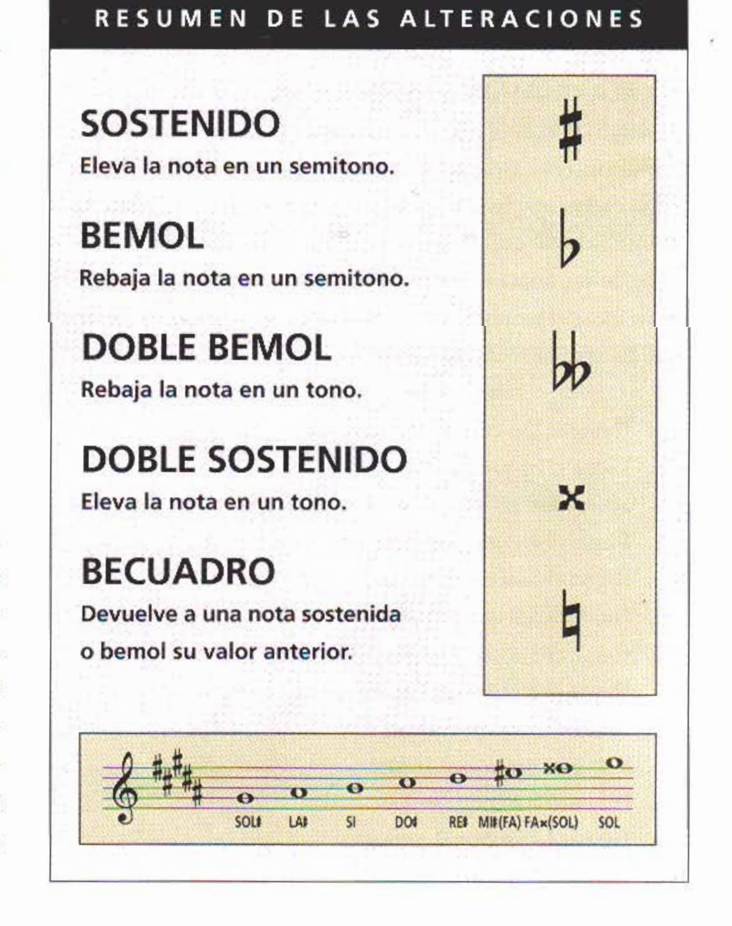
## ALTERACIONES

Ya sabemos que los sostenidos aumentan el tono en un semitono, que los bemoles rebajan el tono en un semitono y que los becuadros anulan la alteración de un sostenido o un bemol. Estos símbolos son ejemplos de lo que llamamos ALTERACIONES.

No obstante, en algunas situaciones conviene aumentar una nota que ya ha sido elevada, o reducir otra que ya se ha rebajado. En estos casos se emplea un DOBLE SOSTENIDO o un DOBLE BEMOL.

El doble bemol se escribe sobre el papel con el símbolo «𝄫». Este símbolo tiene el efecto de rebajar el tono de la nota en un tono. Una nota Si𝄫 tiene el mismo tono que un La, aunque sería incorrecto llamarle La en ese contexto particular.

Del mismo modo, el doble sostenido –que se escribe con una «x» o con el símbolo «𝄪»– eleva la nota un tono. Sirva de ilustración y ejemplo el pentagrama de la derecha: los símbolos del inicio indican que todas las notas de esas líneas o espacios tienen que tocarse como sostenidos; la séptima nota de la secuencia es un «Fa doble sostenido», y, aunque tiene el mismo tono que un Sol, no sería correcto colocarla en el «espacio» del Sol, ya que el símbolo del comienzo de la partitura nos indica que todas las notas que aparecen en esa posición ya son sostenidas.



## OTRAS DOS MELODÍAS

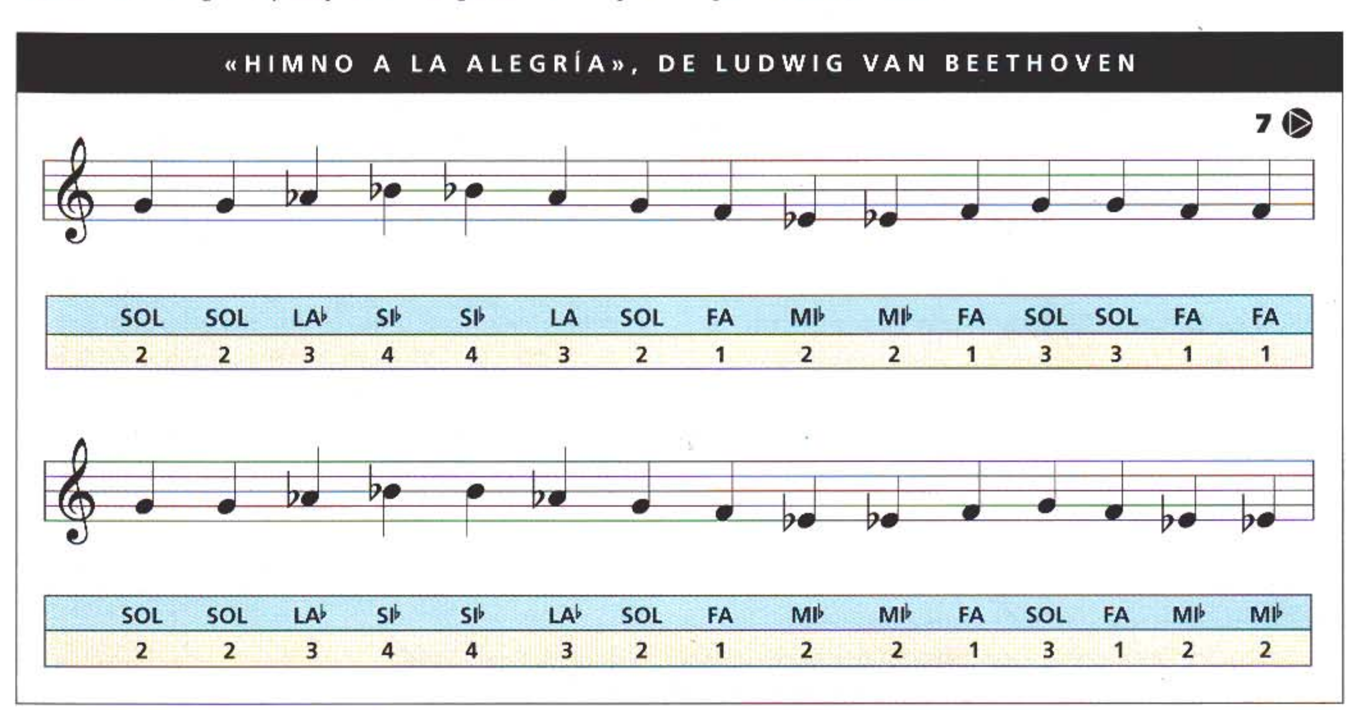
He aquí dos ejemplos nuevos para practicar. En ambos se muestran los nombres de las notas y la digitación.

### «HIMNO A LA ALEGRÍA»

Esta melodía es parte del movimiento final de la *Novena sinfonía* de Beethoven. Obsérvese que se han incluido algunas notas enarmónicas. Este arreglo muy simplificado integra sólo las dos primeras líneas de la obra; asimismo, altera las últimas tres notas de cada línea para que todas las notas tengan el mismo valor temporal o duración *(véase Lección dos)*. Dado que sólo se utilizan cinco notas, se puede tocar el fragmento sin mover la mano.

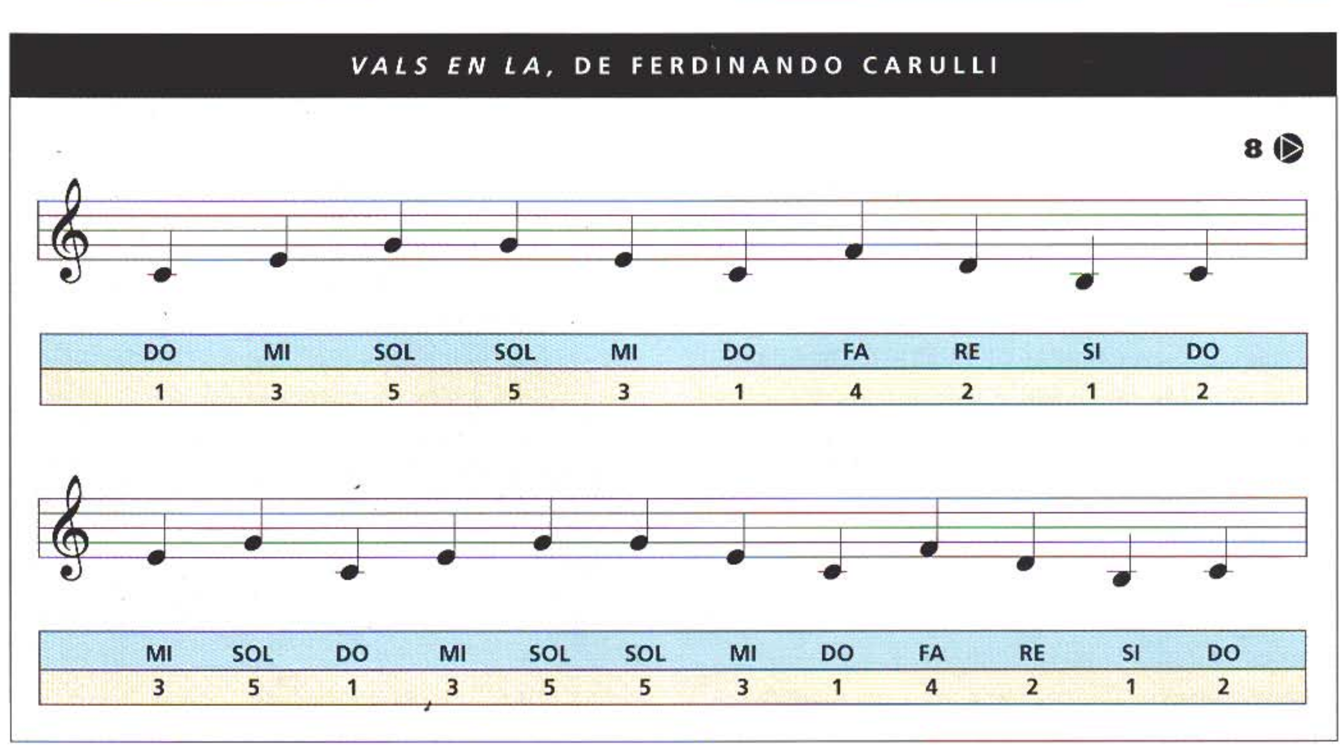
### *VALS EN LA*

Para practicar correctamente esta melodía, hay que contar «un - dos - tres» en un ciclo repetitivo, marcando ligeramente la nota que tocamos al contar «un».




| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| SOL | SOL | LA♭ | SI♭ | SI♭ | LA | SOL | FA | MI♭ | MI♭ | FA | SOL | SOL | FA | FA |
| 2 | 2 | 3 | 4 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 3 | 3 | 1 | 1 |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| SOL | SOL | LA♭ | SI♭ | SI♭ | LA♭ | SOL | FA | MI♭ | MI♭ | FA | SOL | FA | MI♭ | MI♭ |
| 2 | 2 | 3 | 4 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 3 | 1 | 2 | 2 |




| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | MI | SOL | SOL | MI | DO | FA | RE | SI | DO |
| 1 | 3 | 5 | 5 | 3 | 1 | 4 | 2 | 1 | 2 |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MI | SOL | DO | MI | SOL | SOL | MI | DO | FA | RE | SI | DO |
| 3 | 5 | 1 | 3 | 5 | 5 | 3 | 1 | 4 | 2 | 1 | 2 |

# LECCIÓN DOS

## TIEMPO, MOVIMIENTO Y RITMO

**En esta lección vamos a estudiar los conceptos fundamentales del tiempo, el movimiento y el ritmo. Seguir el ritmo es un aspecto básico que todo músico debe desarrollar. Ello significa ser capaz de tocar una pieza (o acompañar a otros músicos) reproduciendo su ritmo. Para muchos principiantes el movimiento y el ritmo son uno de los objetivos más difíciles de alcanzar, aunque, como todo lo relacionado con la música, la práctica es un gran aliado.**

### LOS ELEMENTOS DEL TIEMPO

En todas las formas de música el tiempo viene definido por dos elementos diferenciados y esenciales: el movimiento y el ritmo. El movimiento es la velocidad a la que se toca una pieza musical. Se puede medir en función de los «tiempos» por minuto (abreviado bpm, del inglés «*beats per minute*») o con una serie de instrucciones escritas denominadas «indicaciones de movimiento». El RITMO, por su parte, hace referencia al modo de interpretación o de acentuación de las notas que se tocan.

#### ENCONTRAR EL RITMO

Si escuchamos cualquier fragmento musical observaremos una cierta cadencia redundante que parece «regir» la pieza. Este efecto es el ritmo. Hagamos un experimento: tomemos cualquier partitura y empecemos a dar palmadas o golpecitos con los dedos siguiendo el ritmo. Pronto nos encontraremos siguiendo un ritmo marcado. Es independiente del movimiento, puesto que a cualquier velocidad el tiempo que separa cada pulsación será siempre el mismo.

Una gran parte de la música que se toca en Occidente puede contarse en ciclos de cuatro pulsaciones. Estos agrupamientos naturales se conocen en la música escrita como COMPASES. El ritmo se crea y se define según la duración de las notas que se tocan en cada compás; el más sencillo es el que comprende cuatro notas llamadas NEGRAS. Cada una vale un tiempo. Este tipo de compás se llama COMPÁS DE CUATRO POR CUATRO.

Una nota cuyo valor equivale al de cuatro negras se llama REDONDA. El valor de las demás notas se fija en relación con la redonda. Ésta se divide en cuatro para crear la negra, el valor que constituye un tiempo en la mayor parte de las melodías. Así, el valor de nota es un múltiplo o un divisor de una negra. Este concepto es importante para comprender la escritura musical. Cada uno de los múltiplos o divisiones tiene su propio nombre.

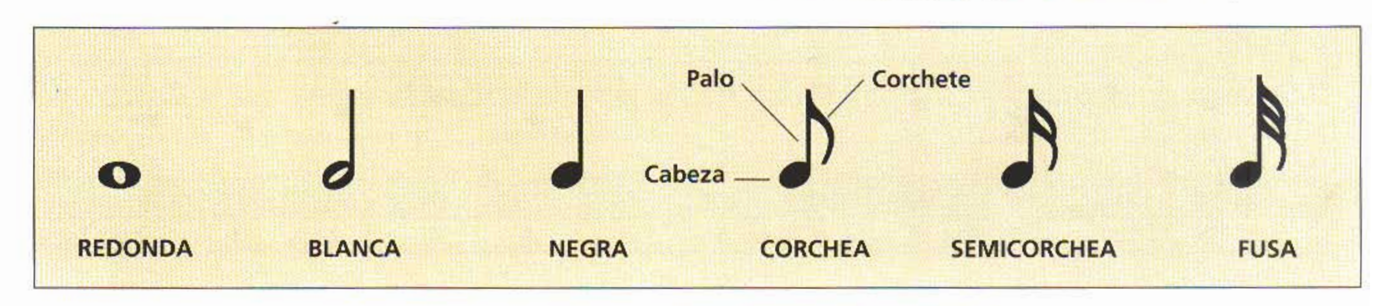
El valor de una nota se define según los tiempos que dura y se escribe mediante símbolos distintos. Por ejemplo, la negra se presenta como un círculo lleno con un palo. (La dirección del palo, hacia arriba o hacia abajo, depende de la posición que ocupe la cabeza en el pentagrama.)

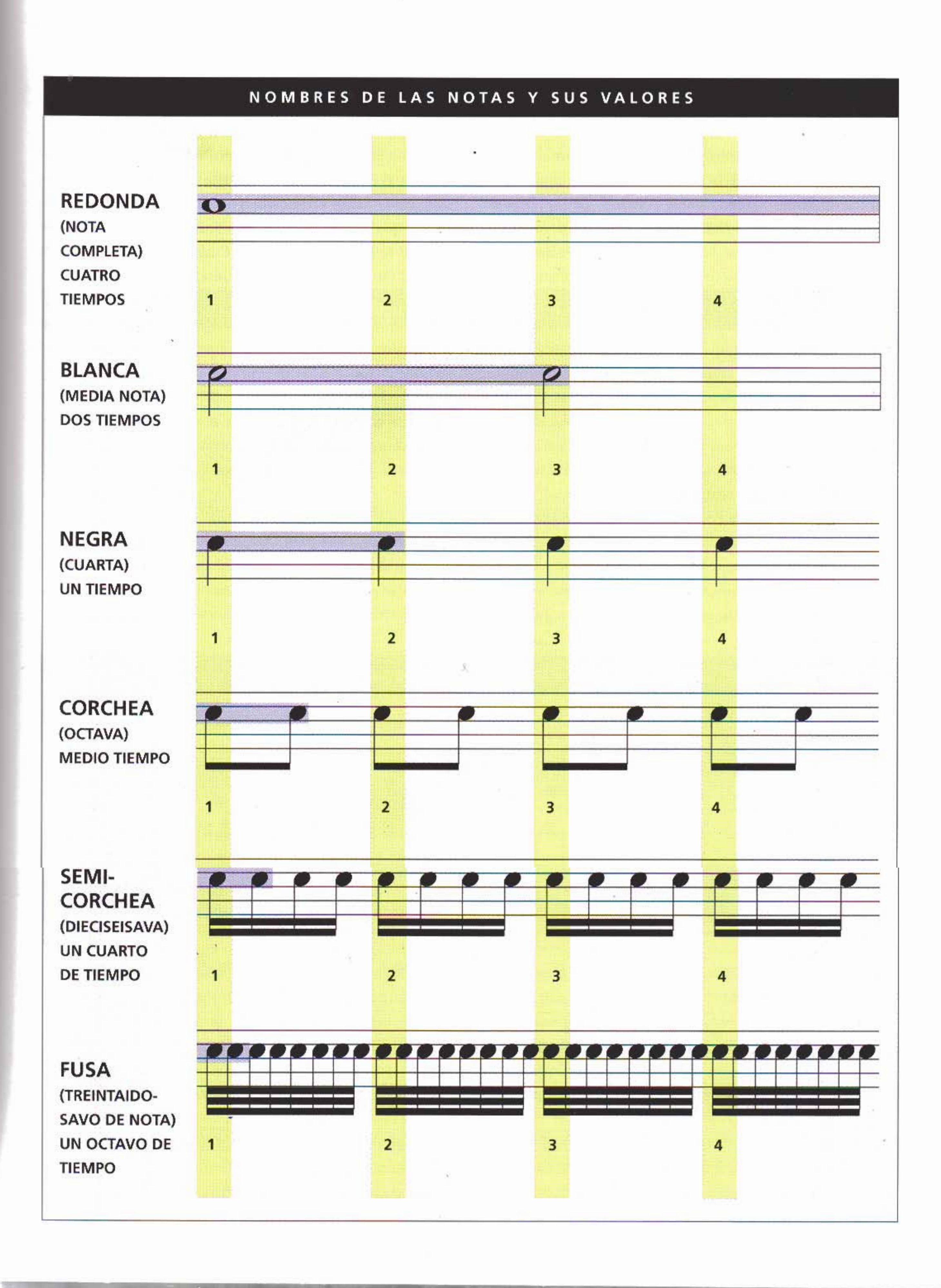
En el cuadro de la página siguiente presentamos los diferentes tipos de nota y su valor en tiempos (el nombre entre paréntesis se usa, a veces, en América Latina, por influencia del lenguaje musical empleado en los Estados Unidos).

**ESCRITURA DE LAS NOTAS**

**El tono de las notas depende de la posición de su CABEZA en el pentagrama. El valor de la nota depende de su aspecto. Una redonda se escribe con un círculo; una blanca, con un círculo vacío con un PALO; una negra, con un círculo relleno con un palo. Los valores inferiores se representan con círculos rellenos con palos y un sistema de CORCHETES o RABILLOS. En el esquema al pie de la página aparece toda la gama de valores.**

**Cuando aparecen en una secuencia, los grupos de corcheas y otros valores menores se pueden escribir «unidos», reemplazando los corchetes por BARRAS *(véase el cuadro de la página siguiente).***




NOMBRES DE LAS NOTAS Y SUS VALORES
REDONDA
(NOTA COMPLETA)
CUATRO TIEMPOS
1 2 3 4
BLANCA
(MEDIA NOTA)
DOS TIEMPOS
1 2 3 4
NEGRA
(CUARTA)
UN TIEMPO
1 2 3 4
CORCHEA
(OCTAVA)
MEDIO TIEMPO
1 2 3 4
SEMI-CORCHEA
(DIECISEISAVA)
UN CUARTO DE TIEMPO
1 2 3 4
FUSA
(TREINTAIDO-SAVO DE NOTA)
UN OCTAVO DE TIEMPO
1 2 3 4

## CREACIÓN DEL RITMO COMBINANDO DIFERENTES VALORES

Si la música que escuchamos se compusiera siempre con notas de la misma duración sería muy monótona. El ritmo se crea con los diferentes agrupamientos y acentos de las notas de cada compás. Para crear ritmos más interesantes, se combinan notas de distintos valores. No obstante, deben organizarse de modo que la suma de los tiempos de las notas de un compás siempre coincida con el COMPÁS de la partitura.

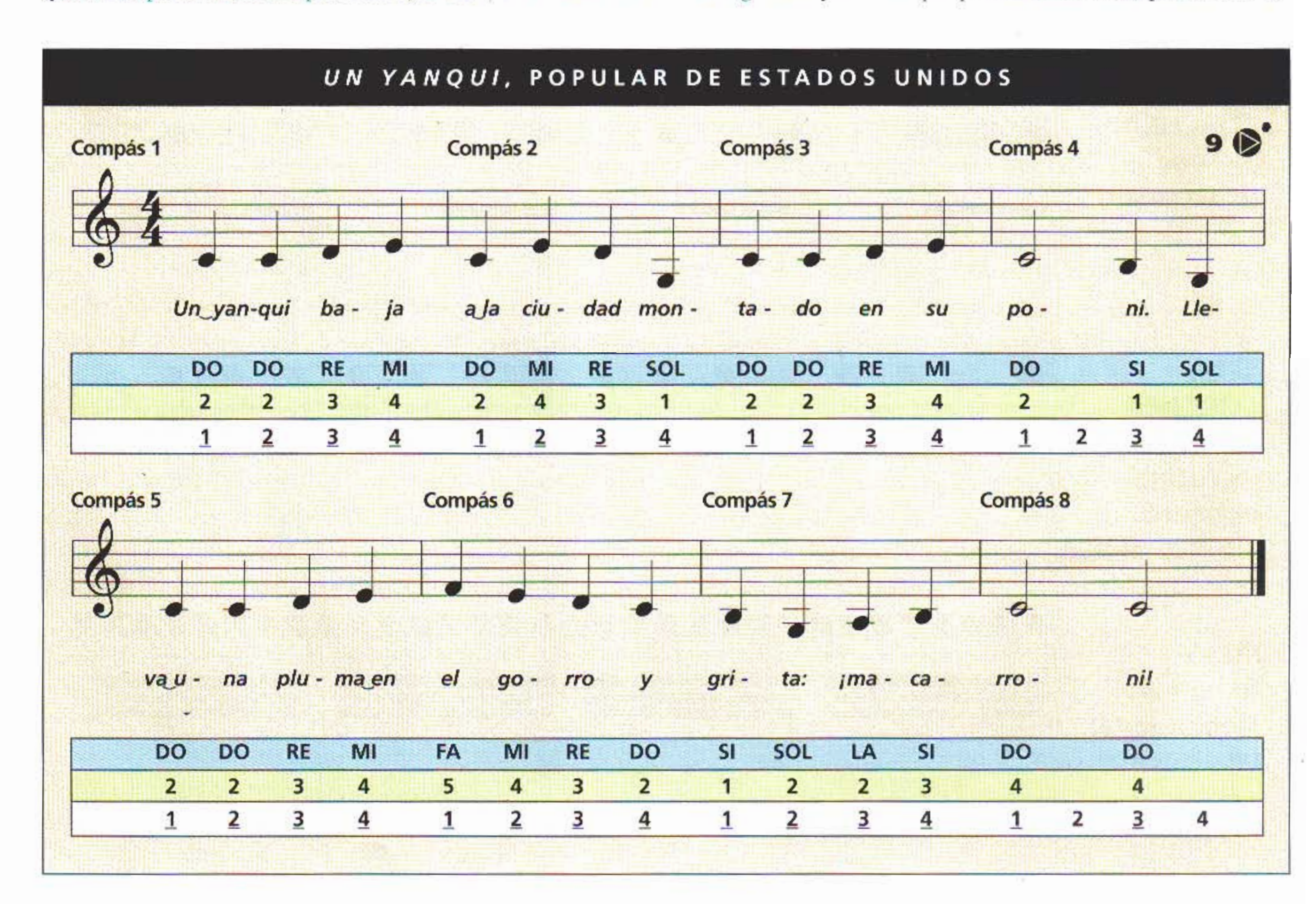
La música se compone de notas agrupadas en compases, que se señalan en la partitura escrita con líneas verticales en el pentagrama. El número específico de tiempos de cada compás se indica al comienzo de la partitura con dos dígitos. Por ejemplo, en un compás de cuatro negras, denominado «cuatro por cuatro», cualquiera que sea el valor de las notas del compás, EL TOTAL DEBE SUMAR CUATRO TIEMPOS DE NEGRA.

Observemos los dos pentagramas de esta página; pertenecen a la popular melodía popular estadounidense *Un yanqui*. A diferencia de la música escrita que estudiamos en la Lección uno, los pentagramas siguientes están divididos en ocho compases. Los dos números al inicio del pentagrama nos dicen que el compás es de cuatro por cuatro; es decir, si se suman los valores de las notas de cualquier compás, el resultado siempre serán cuatro negras. La doble barra al final del octavo compás –con una línea más gruesa– indica el final de la partitura.

Como en anteriores casos, debajo de los pentagramas incluimos el nombre de las notas *(azul)* y la posición de los dedos *(verde)*. Esta vez, además, añadimos una tercera franja *(rosa)*, que indica el conteo (los números subrayados indican cuándo se debe tocar la nota). Cuente los tiempos de cada compás (de uno a cuatro) y toque una nota en cada tiempo durante los tres primeros compases. Observará que dos de los compases se diferencian de los otros en que incluyen blancas, que tienen una duración de dos tiempos. Cuando llegue al cuarto compás, toque el Do en el tiempo «un», sosténgalo durante todo el «dos» y luego toque el Si sobre el «tres» y el Sol sobre el «cuatro». Del mismo modo, en el octavo compás, toque el Do al contar «un», sosténgalo durante todo el «dos», toque el segundo Do sobre el «tres» y sosténgalo hasta completar el «cuatro».

### COMPÁS DE TRES POR CUATRO

Después del compás de cuatro por cuatro, el más frecuente es el de «tres por cuatro», que tiene tres tiempos en cada compás. La siguiente partitura que presentamos corresponde a la fa-




| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | DO | RE | MI | DO | MI | RE | SOL | DO | DO | RE | MI | DO | | SI | SOL |
| 2 | 2 | 3 | 4 | 2 | 4 | 3 | 1 | 2 | 2 | 3 | 4 | 2 | | 1 | 1 |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |

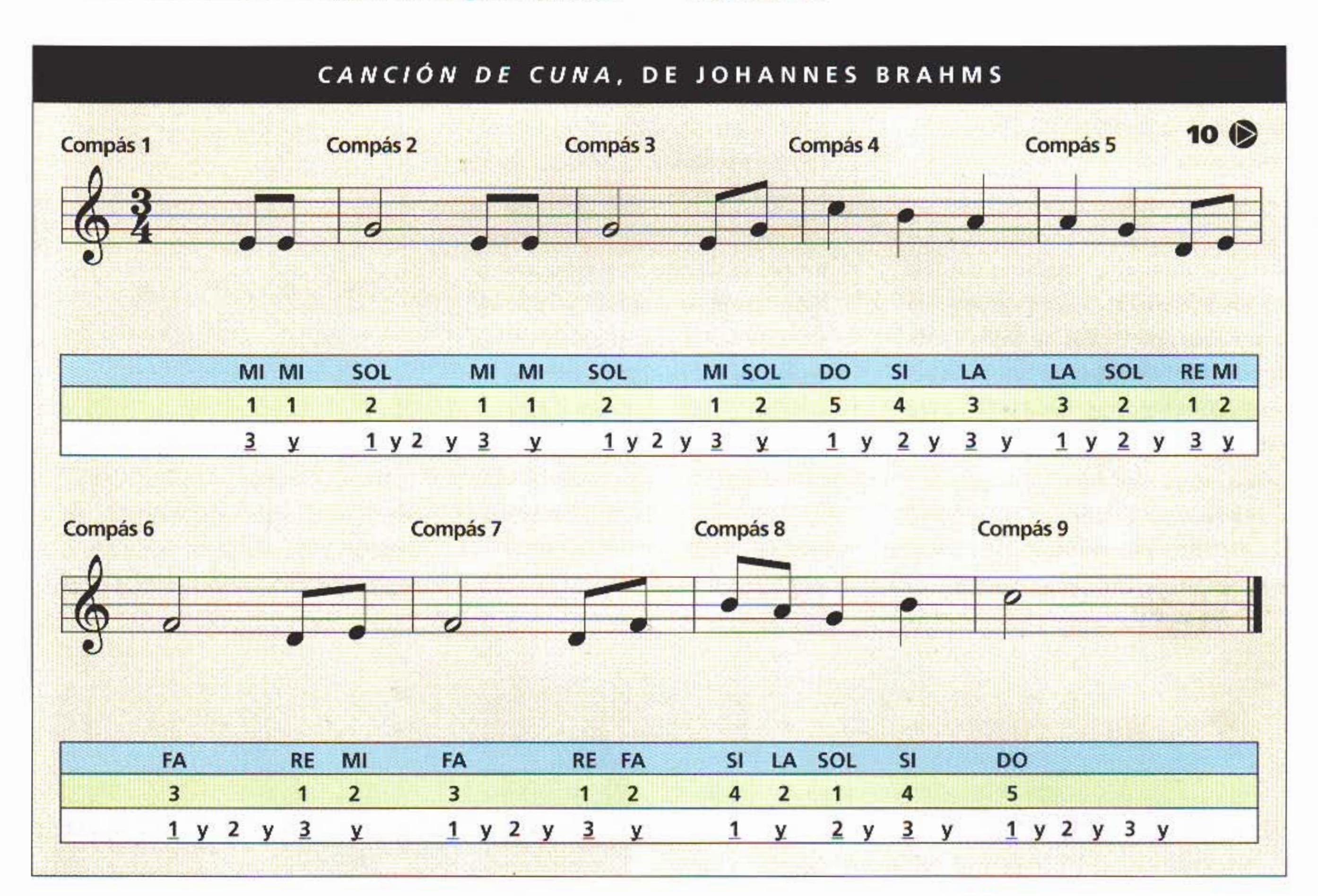
| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | DO | RE | MI | FA | MI | RE | DO | SI | SOL | LA | SI | DO | | DO | |
| 2 | 2 | 3 | 4 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 2 | 2 | 3 | 4 | | 4 | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |

mosa nana *Canción de cuna* de Johannes Brahms. Está escrita en compás de tres por cuatro (también denominado «tiempo de vals»). En esta ocasión hay una mayor cantidad de notas, entre ellas corcheas, que tienen un valor de medio tiempo.

Para contar el compás de tres por cuatro hay que repetir ciclos de tres tiempos. El modo más sencillo de contar corcheas es insertar la conjunción «y» entre cada tiempo. Empiece contando «un - dos - tres...», y luego divida los tiempos: «uno - y - dos - y - tres - y...». Haga la prueba con el segundo compás. Toque el Sol (blanca) contando «uno», sosténgalo durante el «y - dos - y», toque el Mi (corchea) al contar «tres» y, por último, el segundo Mi (corchea) sobre el «y».

Ahora practique con toda la pieza, contando los tiempos mientras toca.

## *CANCIÓN DE CUNA*, DE JOHANNES BRAHMS




## UN MOMENTO...

**... ¿No habíamos dicho que los valores de las notas de cada compás tenían que sumar el total de tiempos especificado en el indicador de compás? ¿Entonces qué pasa con el primer y el último compás? ¿Por qué suma uno el primero y dos el último, cuando deberían sumar tres? Eso ocurre porque la música en realidad no empieza en el primer tiempo del primer compás –la primera corchea se toca en el tercer tiempo–. Este desajuste se compensa en el compás final, que presenta una blanca que dura dos tiempos. Si se suman los valores de los dos compases se observará que el resultado final son tres tiempos.**

**Si se trata de una secuencia musical sin repeticiones se pueden llenar los espacios con SILENCIOS (explicaremos este concepto más adelante, en esta misma lección). Sin embargo, si se considera el fragmento como una secuencia musical con repetición, aparece la lógica: si el último compás tuviera sus tres tiempos reglamentarios y luego se volviera al primer compás –con sus dos tiempos «vacíos»– habría un silencio de tres tiempos, que sonaría incorrectamente. Al escribirlo tal como está, se supone que, en caso de repetición, el compás 9 y el 1 SON el mismo compás, sólo que uno de los tiempos está al principio y los otros dos al final.**

## LA PROLONGACIÓN DE LAS NOTAS

Todas las notas que hemos visto hasta ahora se basaban en la idea de una división perfecta a partir de la redonda. Pero ¿qué hacemos, por ejemplo, si queremos tocar una sola nota que dure TRES tiempos? ¿U otra en el último tiempo de un compás y sostenerla hasta el primer tiempo del compás siguiente? La respuesta son los PUNTILLOS y las LIGADURAS.

### EL USO DE LAS LIGADURAS

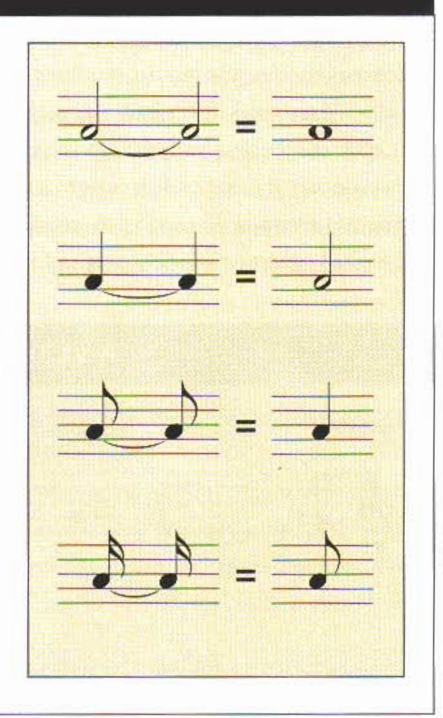
Una ligadura es una línea curva que une dos notas, creando el efecto de una sola nota sumando el valor de ambas. Observemos los dos primeros compases del pentagrama siguiente. Las dos blancas a ambos lados de la barra divisoria están unidas por una ligadura. Ello da a la primera blanca un valor efectivo de cuatro tiempos. Esta primera blanca se toca en el tercer tiempo del primer compás y se sostiene a lo largo de los dos tiempos del compás siguiente. LA SEGUNDA BLANCA NO SE TOCA SEPARADAMENTE, puesto que la segunda nota de una ligadura nunca se presiona. Toque los cuatro compases siguientes, fijándose de modo especial en el valor de las notas, que aparece indicado debajo del pentagrama.

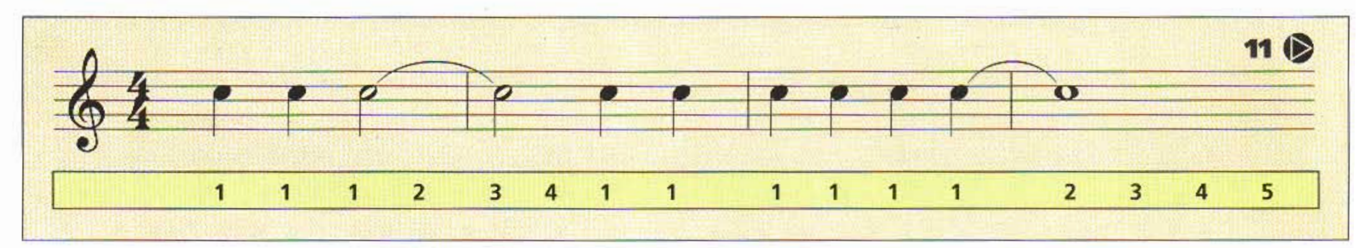
### VALORES DE LAS NOTAS LIGADAS

**El uso de las ligaduras sigue una lógica sencilla. Sólo hay que sumar los valores de las dos notas y sostener la PRIMERA durante todo el tiempo.**

**Es el único modo de prolongar las notas más allá de una barra divisoria. Las ligaduras también se pueden emplear dentro de un mismo compás para crear valores que no se pueden escribir fácilmente de otra forma. Asimismo, se utilizan como ayuda para la interpretación.**

**Las ligaduras siempre unen las notas por la cabeza. Si el palo apunta hacia abajo, la ligadura va por encima de la cabeza; si apunta hacia arriba, va por debajo de la nota.**






### PUNTILLOS

Si se añade un puntillo a cualquier nota se aumenta su valor en la mitad. Por ejemplo, una blanca con puntillo tiene el valor de tres negras, y se le llama BLANCA CON PUNTILLO. Igualmente, una NEGRA CON PUNTILLO tiene el valor de una negra y media.

Fijémonos en el primer compás del ejemplo que hay en la página siguiente, que comienza con dos negras con puntillo. La primera negra con puntillo se toca en el primer tiempo; la segunda cae entre el segundo y el tercer tiempo; la última negra cae en el cuarto tiempo. Obsérvese, no obstante, que por mucho que alteremos las notas, el valor total sigue siendo el de un compás de cuatro por cuatro: 1½ tiempos + 1½ tiempos + 1 tiempo = 4 tiempos.

El segundo compás comprende una blanca con puntillo y una negra. La nota Do se toca en el primer tiempo y dura tres tiempos; la negra se toca en el cuarto tiempo.

El tercer compás es algo más complicado, puesto que presenta corcheas con puntillo y semicorcheas con puntillo. Aunque las dos notas que componen cada par tienen un valor diferente,

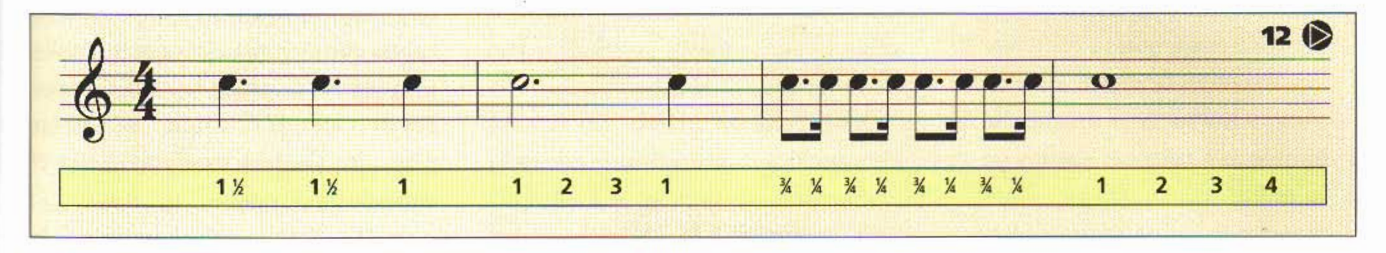
### VALORES DE LAS NOTAS CON PUNTILLO



**Blanca con puntillo = 3 tiempos de negra**

**Negra con puntillo = 1½ tiempos de negra**

son más fáciles de leer combinadas, o en GRUPOS. Para interpretar estas notas, recuérdese que el número de barras del grupo ha de ser exactamente el mismo que el de corchetes que llevaría cada nota por separado. Así, la primera nota tiene una sola barra, por lo que es una corchea (medio tiempo). NO OBSTANTE, como la nota lleva puntillo, tiene un valor de tres cuartos de tiempo. La segunda nota tiene una barra y otra «partida», lo que equivale a dos corchetes, por tanto es una semicorchea, con un valor de un cuarto de tiempo. Estudie los cuatro compases atentamente contando los valores mientras los toca. Asimismo, puede escucharlos en la pista 12 del CD.




## WOLFGANG AMADEUS MOZART *(1756–1791)*

**El niño prodigio más famoso de la historia de la música a los cuatro años ya había dado claras muestras de sus aptitudes. Tal como contaba su hermana, Anna Maria, «aprendía una pieza en una hora y un minueto en media hora, y podía tocarlos sin cometer errores y con la máxima delicadeza, manteniendo el ritmo exacto. Hacía tales progresos que a los cinco años ya estaba componiendo pequeñas obras».**

**Su padre, Leopold, cuando descubrió su extraordinario talento se dispuso a explotarlo al máximo. A los diez años, Mozart ya asombraba al público en las cortes de Europa con su precoz habilidad al teclado.**



**Durante los siete años siguientes, tras ser contratado como *Konzertmeister* por el príncipe-arzobispo Colloredo de Salzburgo, escribió composiciones prodigiosas: misas, sinfonías, todos sus conciertos para violín, seis sonatas para piano, varias serenatas y divertimentos y su primer gran concierto para piano.**

**Tras pasar un tiempo en París y Munich, fue llamado de nuevo a la corte de Salzburgo. No obstante, cada vez aceptaba menos la ignominia de ser tratado como un sirviente, y en mayo de 1781 se trasladó a Viena, donde iniciaría una peligrosa carrera independiente, ganándose la vida con la docencia, la interpretación y la composición de óperas por encargo. En 1782 comenzó una serie de conciertos para piano, y en cuatro años ya había escrito quince, que son unos de sus mayores logros musicales.**

**En 1786 escribió su primera gran ópera, *Las bodas de Figaro*, a la que siguió *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) y *La flauta mágica* (1791), que se cuentan actualmente entre las obras más populares del repertorio operístico habitual.**

**Aunque siguió viajando, Mozart mantuvo su domicilio en Viena hasta el fin de sus días. Pero, pese a su fama como músico y compositor, sus últimos años estuvieron dominados por la pobreza. La vida desordenada, la mala gestión de sus cada vez menores ingresos y el coste de los cuidados médicos que precisaba su esposa, Constanze, le llevaron a una situación económica desesperada.**

**Mozart murió de fiebre el 5 de diciembre de 1791 y fue enterrado en una tumba anónima en el patio de la iglesia de San Marcos de Viena. Su muerte despertó poco interés y en unos años se olvidó la ubicación exacta de su tumba.**

## AGRUPAMIENTO DE NOTAS

**Tal como ya se ha explicado, los valores iguales o menores a la corchea se pueden unir sustituyendo el corchete por una BARRA.**

**Sin embargo, las notas no se suelen agrupar de modo aleatorio. Los tres ejemplos a continuación expresan lo mismo, pero de distinta forma. En la práctica, el compás con corcheas sueltas no se utiliza. Por lo que se refiere al segundo y el tercer pentagramas, la agrupación depende del fraseo.**





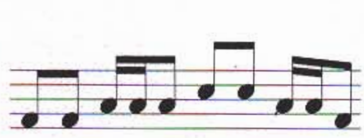


**En el segundo compás, cada par de corcheas se puede considerar una entidad separada; mientras que el tercer compás comprende dos frases de cuatro corcheas.**

**Notas variadas**

**Los dos compases siguientes muestran cómo se pueden agrupar valores diferentes. Obsérvese que las barras establecen divisiones lógicas del compás, con un grupo por tiempo.**





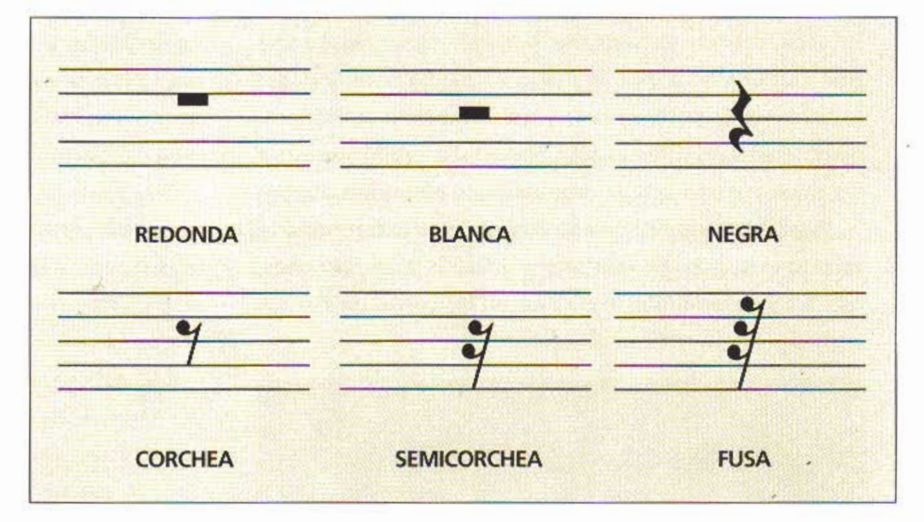
## SILENCIOS O PAUSAS

Puede parecer extraño, pero si se piensa detenidamente el silencio es un aspecto fundamental de cualquier partitura: sin él, siempre escucharíamos un sonido continuo. Estas pausas son las que crean (o por lo menos ponen de manifiesto) el ritmo de la pieza musical.

En la notación estándar hay una serie específica de instrucciones que indican períodos de silencio. Se llaman SILENCIOS o PAUSAS. De hecho, todos los tipos de notas estándar que hemos estudiado tienen su pausa equivalente; se pueden observar en el recuadro siguiente.

Una pausa se usa en música escrita exactamente del mismo modo que una nota. Pensemos, por ejemplo, en un compás de cuatro por cuatro. Para escribir una nota que empiece en el primer tiempo y que se sostenga tres tiempos, seguida de un silencio en el cuarto tiempo, habría que usar una blanca con puntillo y una pausa de negra; la suma de tiempos da cuatro. El valor total de las notas y los silencios debe ser el mismo que el indicado en el compás.

NOTA: Preste especial atención a la diferencia entre las pausas de redonda y de blanca: la primera cuelga de la segunda línea del pentagrama; la segunda se apoya en la tercera línea.




### PERCIBIR EL SILENCIO

Observemos los ejemplos de la derecha. Cada uno es un compás de cuatro por cuatro. Toquémoslos: la nota del primer compás dura los cuatro tiempos; en el segundo compás, hay que tocar la nota durante tres tiempos y descansar el último; en el tercero, la nota dura dos tiempos, y el silencio, otros dos; en el último compás, la nota va en el primer tiempo y el silencio dura los otros tres.

Un silencio puede resultar difícil de percibir, sobre todo por debajo del valor de una corchea, ya que cuesta diferenciarlo de la pausa natural que se produce al pasar de una nota a otra.



## UN POCO DE MOZART

El siguiente ejercicio es la melodía de la «Canción de Zerlina» de la ópera *Don Giovanni* de Mozart.

Antes de interpretar la pieza, lea el apartado sobre el *staccato (véase a la derecha)*, dado que el octavo compás incluye una serie de notas que deben tocarse de este modo.

Debajo de cada pentagrama aparecen los nombres de las notas, la digitación y el conteo. Sin embargo, intente descifrar las notas sin mirar.

## STACCATO

**El *STACCATO*, que literalmente significa «separado», es lo opuesto del puntillo, ya que reduce la duración de una nota. Normalmente se indica colocando un punto por encima o por debajo de la cabeza de la nota.**

**Por regla general, el *staccato* puede tratarse como una reducción del valor de la nota a la mitad y una pausa durante la segunda mitad, tal como se muestra a continuación.**

**El *staccato* es un efecto de estilo que indica más un modo de tocar que una medida precisa, pero NO es una señal de que se tenga que recortar la nota al máximo.**



13 ▶

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | SI♭ | LA | SOL | FA | | SOL | FA | MI | SI♭ | LA | SOL | RE | DO | | SI♭ | DO | SI♭ | LA | FA | DO |
| 5 | 3 | 2 | 1 | 2 | | 3 | 2 | 1 | 4 | 3 | 2 | 5 | 3 | | 2 | 5 | 3 | 2 | 5 | 2 |
| 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | | 1 | | 2 | 3 | 4 |

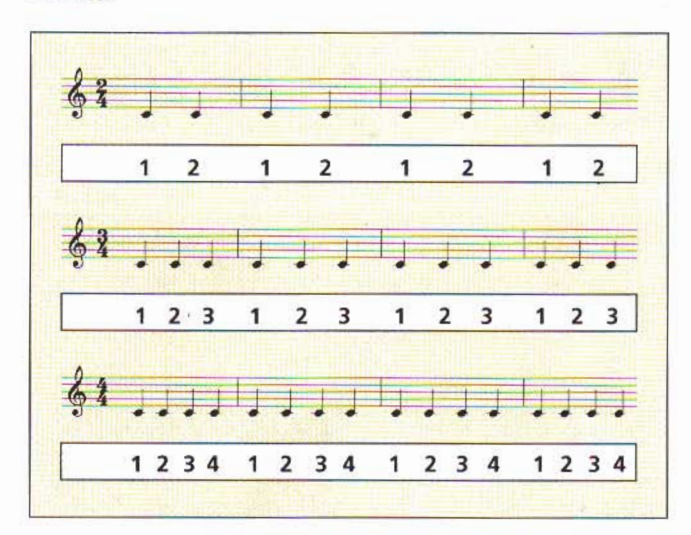
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| LA | | DO | FA | DO | LA | | DO | FA | DO | LA | SI♭ | DO | RE | DO | SI♭ | LA | SOL | | DO | SI♭ |
| 1 | | 2 | 5 | 2 | 1 | | 2 | 5 | 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 3 | 2 | | 2 | | 5 | 3 |
| 1 | 2 | | 3 | 4 | 1 | 2 | | 3 | 4 | 1 | 2 | | 3 | | 4 | | 1 | 2 | 3 | 4 |

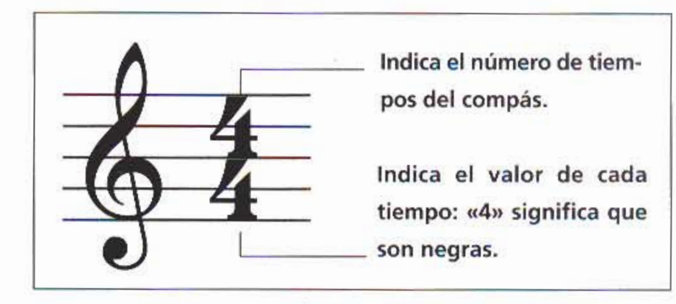
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| LA | SOL | FA | | SOL | FA | MI | SI♭ | LA | SOL | RE | DO | | SI♭ | DO | SI♭ | LA | FA | DO |
| 2 | 1 | 2 | | 3 | 2 | 1 | 4 | 3 | 2 | 5 | 4 | | 3 | 4 | 3 | 2 | 5 | 2 |
| 1 | 2 | 3 | 4 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | | 1 | | 2 | 3 | 4 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| LA | | DO | FA | DO | LA | | DO | FA | DO | LA | DO | FA | LA | DO | MI | FA | |
| 1 | | 2 | 3 | 2 | 1 | | 3 | 5 | 3 | 2 | 4 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | |
| 1 | 2 | | 3 | 4 | 1 | 2 | | 3 | 4 | 1 | | 2 | | 3 | 4 | 1 | 2 |

## MÁS SOBRE LOS COMPASES

Tal como ya hemos visto, el compás de una partitura se define por los dos números del inicio del pentagrama dispuestos en forma de quebrado. El superior indica la cantidad de tiempos que tiene el compás. El inferior, el valor de cada uno de esos tiempos; es decir, si es dos, cada tiempo equivale a una blanca; si es cuatro, equivale a una negra; si es ocho, equivale a una corchea.




El compás de cuatro por cuatro es el más frecuente. También se le denomina COMPÁS COMPLETO.

### COMPASES SIMPLES

Los tres fragmentos de la izquierda están escritos en compás de dos por cuatro, tres por cuatro y cuatro por cuatro, respectivamente. Son ejemplos de COMPASES SIMPLES. En cada caso, cuando se cuentan los tiempos el énfasis natural siempre recae en el primer tiempo, lo que marca el ritmo de la partitura.

Ello permite aclarar la diferencia entre dos compases de dos por cuatro y uno de cuatro por cuatro. Para ello pondremos un ejemplo. La mayor parte de las marchas militares están escritas en dos por cuatro: imaginemos a los soldados marchando a la orden de «IZQUIERDA - DERECHA - IZQUIERDA - DERECHA». El énfasis se marca cada dos tiempos, NO cada cuatro.

## COMPASES COMPUESTOS

Los tres compases «simples» que acabamos de ver tienen tiempos divisibles por dos. Existen otros compases en los que los tiempos son divisibles por tres. Se conocen como COMPASES COMPUESTOS.

Un compás de dos tiempos podría contener dos grupos de corcheas. En uno compuesto, en cambio, un compás de dos tiempos indicado como SEIS POR OCHO comprendería dos grupos de tres corcheas. Del mismo modo, un compás de tres tiempos podría contener tres grupos de tres corcheas en un compás de NUEVE POR OCHO, y un compás de cuatro tiempos podría contener cuatro grupos de tres corcheas si el compás fuera de DOCE POR OCHO.

Toque los ejemplos siguientes. Oirá el efecto de modo más claro si marca un poco más el primer tiempo de cada compás.



## COMPASES DE AMALGAMA

**En la gran mayoría de partituras occidentales se emplean compases simples y compuestos. Pero también existe una serie de compases menos usados cuyo número de tiempos no es divisible por dos o por tres. Se conocen como COMPASES DE AMALGAMA.**

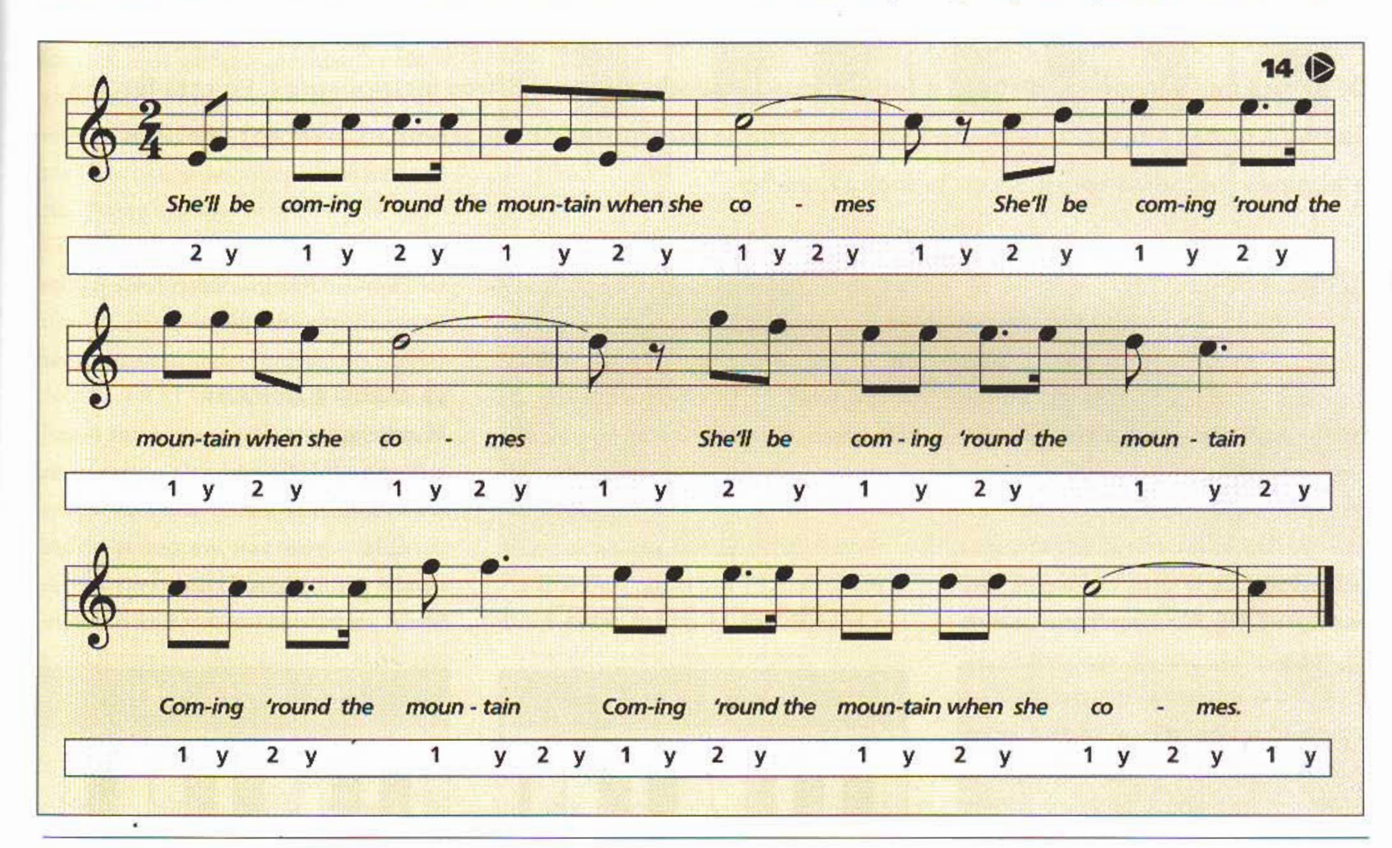
**Los compases de amalgama más frecuentes son los que suman cinco o siete tiempos, pero en ocasiones también se emplean de once y trece tiempos.**

**Para familiarizarse con ellos, empiece contando en voz alta ciclos de cinco o siete, haciendo énfasis en el primer tiempo de cada ciclo. Por «antinaturales» o complejos que puedan parecer, incluso los más asimétricos se pueden interpretar fácilmente como una combinación de grupos de dos, tres o cuatro tiempos. Por ejemplo, un compás de siete por cuatro se puede interpretar como un compás de cuatro por cuatro seguido de uno de tres por cuatro.**

## EJEMPLO DE COMPÁS SIMPLE

Para variar un poco la práctica, proponemos a continuación una melodía escrita en compás de dos por cuatro: la canción popular americana *She'll Be Coming Round the Mountain*. Esta pieza integra conceptos tratados en esta lección, como las ligaduras, los puntillos y los silencios.

Dado que tiene muchas corcheas, en vez de contar «un - dos» introduzca un «y» entre cada tiempo. Como en las anteriores ocasiones, debajo del pentagrama aparece escrito el conteo.

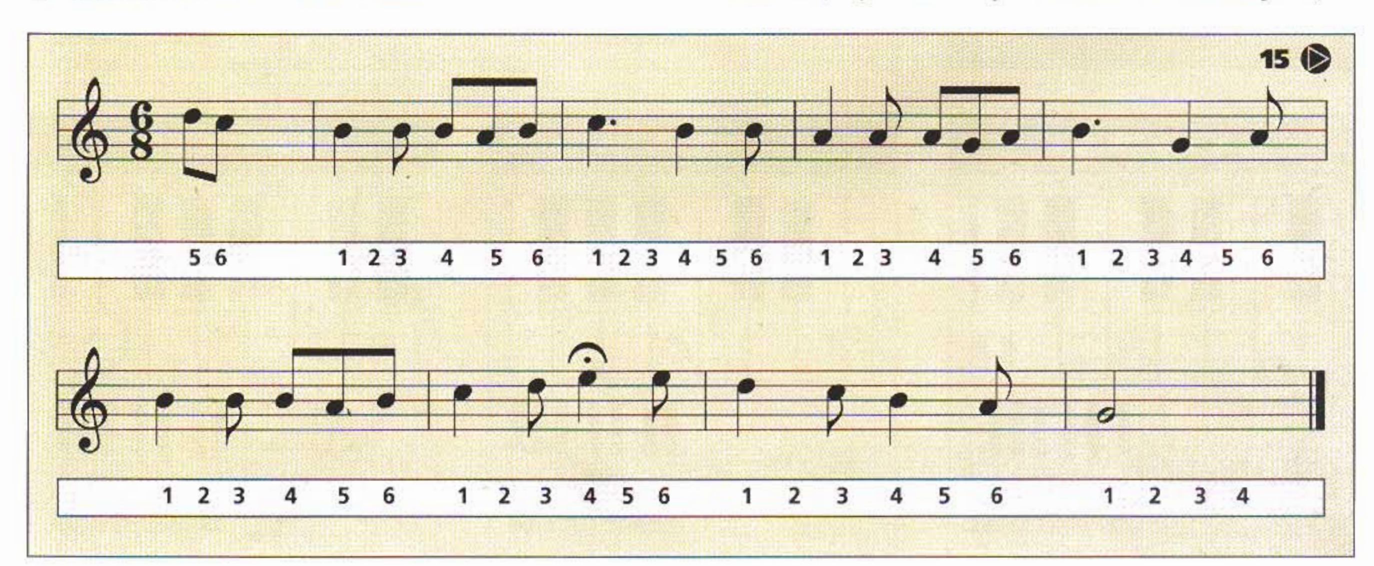



## EJEMPLO DE COMPÁS COMPUESTO

Un compás de seis por ocho es el equivalente compuesto del dos por cuatro, lo que significa que cada compás de la partitura tiene un valor total de seis corcheas.

Sirva de ejemplo la melodía tradicional *Porque es un muchacho excelente*.

(NOTA: El símbolo que hay sobre el Mi del séptimo compás es un CALDERÓN. Indica que se debe hacer una pausa después de la nota, cuya duración queda a discreción del intérprete.)



# LECCIÓN TRES

## POLIFONÍA SIMPLE

**Hasta ahora hemos tocado notas una después de otra. Pero una de las razones que hacen del piano un gran instrumento es que, si se usan ambas manos, se puede tocar hasta diez notas a la vez. Este grado de polifonía –es decir, el efecto de tocar más de una nota al mismo tiempo– permite la creación de música muy elaborada, distinta a todo lo que se puede tocar con otros instrumentos. En esta lección vamos a poner a trabajar la mano izquierda, con la incorporación de acompañamientos sencillos a algunas melodías tocadas con la mano derecha.**

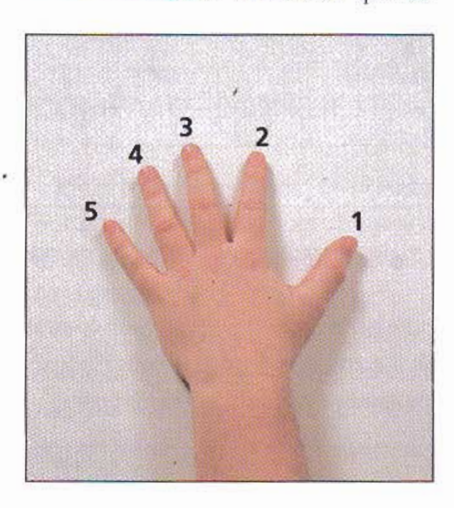
### LA CLAVE DE FA

En la mayor parte de la música para piano, la mano izquierda se reserva para ejecutar las notas graves del pentagrama, escritas en otro pentagrama por debajo de la voz aguda. Para indicar que las notas son más graves, el pentagrama de la mano izquierda está en CLAVE DE FA. Recuérdese que los nombres de las notas escritas en las líneas y espacios del pentagrama en clave de Fa no son los mismos que en clave de Sol. En las líneas se encuentran (de abajo arriba) las notas Sol, Si, Re, Fa y La; y en los espacios La, Do, Mi y Sol.

Para señalar que los pentagramas de la mano derecha y la mano izquierda están relacionados (y que se deben tocar simultáneamente), se unen con una llave situada al principio.

#### LA MANO IZQUIERDA

Para la mayoría de principiantes –especialmente los diestros– el empleo de la mano izquierda suele ser una experiencia dura y frustrante, ya que se utiliza mucho menos, por lo que tiene menos fuerza y habilidad y es más difícil de con-


















trolar que la derecha, ello resulta especialmente evidente en los movimientos entre los dedos anular y meñique.



### UN SENCILLO EJERCICIO

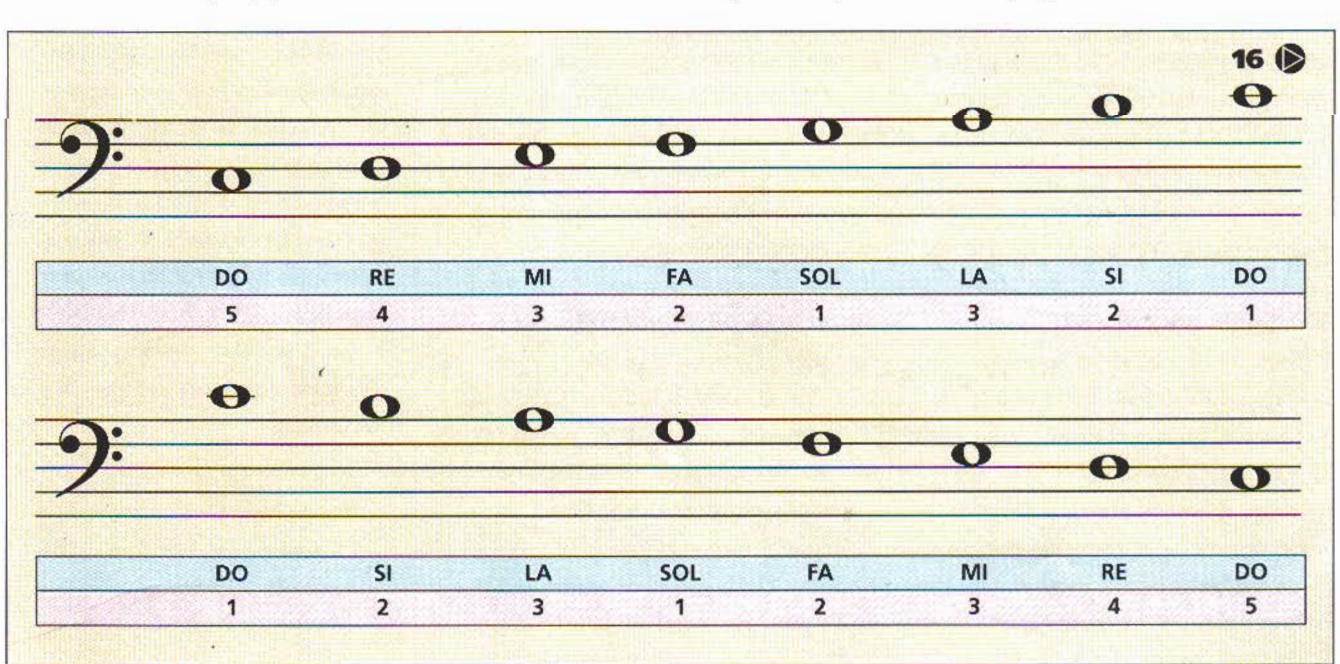
Para empezar, simplemente pondremos los dedos en marcha tocando las cinco notas que se muestran en la página anterior. Comience tocando el Do con el meñique (5), tal como ilustra la fotografía. Preste especial atención a la escritura. Observe que la clave de Fa redefine los nombres de las notas de manera que, en este caso, el Do se escribe en el segundo espacio del pentagrama. PERO NO SE TRATA DEL DO 3: en clave de Fa, el Do 3 aparecería en la primera línea adicional superior, lo que significa que el Do que estamos tocando es el Do 2, una octava por debajo del Do 3.

Siga con el ejercicio, tocando la nota indicada en los otros recuadros. El Re se toca con el dedo anular (4), el Mi con el dedo de en medio (3), el Fa con el dedo índice (2) y el Sol con el pulgar (1).

Una vez finalizada la secuencia en orden ascendente, toque las notas en sentido inverso, empezando con el pulgar en el Sol y bajando hasta el Do, que tocará con el meñique (5).

## EL CRUCE DE LOS DEDOS

Ya nos hemos acostumbrado a la idea de mover los dedos para poder llegar más allá del rango de cinco notas, pasando el pulgar por debajo de los otros dedos o cruzando el índice o el dedo de en medio por encima del pulgar para avanzar. Con la mano izquierda se puede aplicar el mismo principio, puesto que los dedos de la mano izquierda son simétricos a los de la mano derecha, aunque en el orden inverso. Ello significa que al BAJAR el tono el pulgar se pasa por debajo de los otros dedos para poder continuar, y al SUBIR el tono los dedos índice o de en medio se cruzan por encima del pulgar.



## IDENTIFICACIÓN DE LAS NOTAS EN CLAVE DE FA

A continuación proponemos algunos sencillos ejercicios destinados a familiarizarse con las notas escritas en clave de Fa. Debajo de cada nota aparece su nombre y el dedo con el que se tiene que tocar. No olvide que los números de los dedos son los mismos que los correspondientes a la mano derecha: el pulgar es el «1», el índice es el «2», el de en medio es el «3», el anular es el «4» y el meñique es el «5».

Cuando se aprende a tocar un instrumento nuevo, siempre resulta difícil hacer que el anular y el meñique se muevan con suavidad, puesto que en la vida diaria raramente tenemos que ejercitar esos músculos. Este problema se multiplica en la mano «débil». Para conseguir que esos dos dedos se muevan independientemente (uno tiende a seguir al otro automáticamente) hay que fortalecerlos; eso se alcanza con la práctica.

17

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| LA | DO | MI | SOL | SI | RE | MI | DO | MI |
| 5 | 4 | 2 | 1 | 3 | 2 | 1 | 3 | 1 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | FA | SI | FA | LA | SOL | DO | SOL | SI |
| 4 | 2 | 1 | 2 | 5 | 1 | 2 | 1 | 5 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| SOL | DO | RE | SOL | MI | DO | MI | RE | FA |
| 1 | 5 | 4 | 1 | 3 | 5 | 3 | 4 | 2 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| SI | LA | SOL | DO | FA | LA | DO | SOL | MI |
| 1 | 2 | 3 | 5 | 2 | 1 | 5 | 1 | 3. |

## ESCALAS ASCENDENTES Y DESCENDENTES

Los dos pentagramas al final de la página anterior muestran una secuencia de notas entre un Do y otro Do, en clave de Fa. El primero es una escala ascendente, y el segundo, una escala descendente. Las notas están una octava por debajo que las secuencias parecidas en clave de Sol que practicamos con la mano derecha.

Si se fija atentamente observará que la digitación de la escala de Do mayor ASCENDENTE con la mano izquierda es idéntica a la de la escala de Do mayor DESCENDENTE que se toca con la mano derecha. A continuación mostramos la digitación completa.

### SECUENCIA ASCENDENTE

1. Toque el Do con el meñique (5).
2. Toque el Re con el anular (4).
3. Toque el Mi con el de en medio (3).
4. Toque el Fa con el índice (2).
5. Toque el Sol con el pulgar (1).
6. Cruce el dedo de en medio por encima del pulgar para tocar el La (3).
7. Toque el Si con el índice (2).
8. Toque el Do con el pulgar (1).

### SECUENCIA DESCENDENTE

1. Toque el Do con el pulgar (1).
2. Toque el Si con el índice (2).
3. Toque el La con el de en medio (3).
4. Pase el pulgar por dentro de los otros dedos para tocar el Sol (1).
5. Toque el Fa con el índice (2).
6. Toque el Mi con el de en medio (3).
7. Toque el Re con el anular (4).
8. Toque el Do con el pulgar (1).

## EJERCITACIÓN

**No es necesario pasar horas sentado al piano para ejercitar los dedos. Seguidamente proponemos una selección de ejercicios que se pueden realizar en la mesa del comedor, en el despacho o mientras se viaja en tren. Sólo hay que apretar los dedos contra cualquier superficie, como si fuera un piano.**

**Haga los siguientes ejercicios (los números hacen referencia a los dedos):**

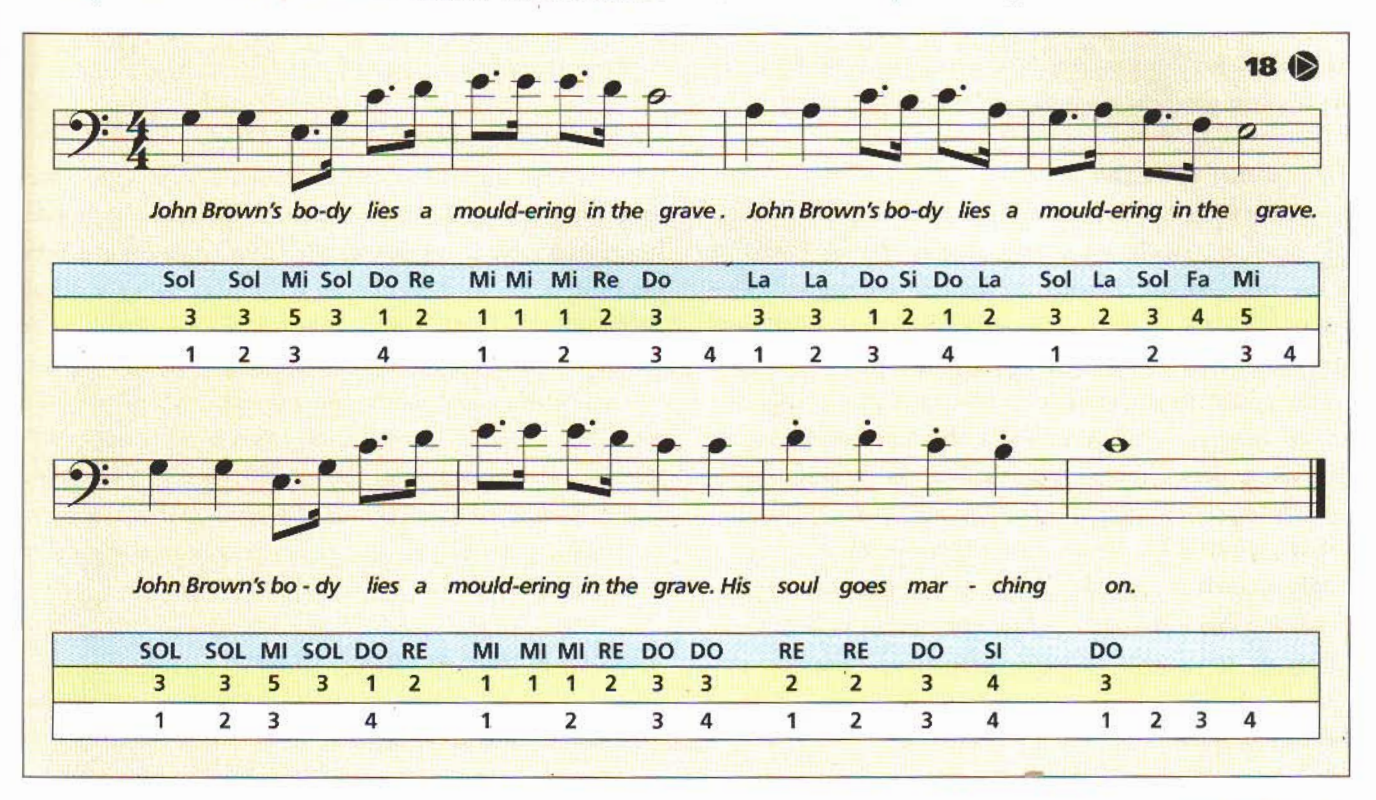
**1—2—3—4—5—4—3—2—1**
**5—4—3—2—1—2—3—4—5**
**1—5—4—2—3—1—2**
**1—3—2—4—3—5—2—4—1**
**5—3—4—2—3—1—2—5**

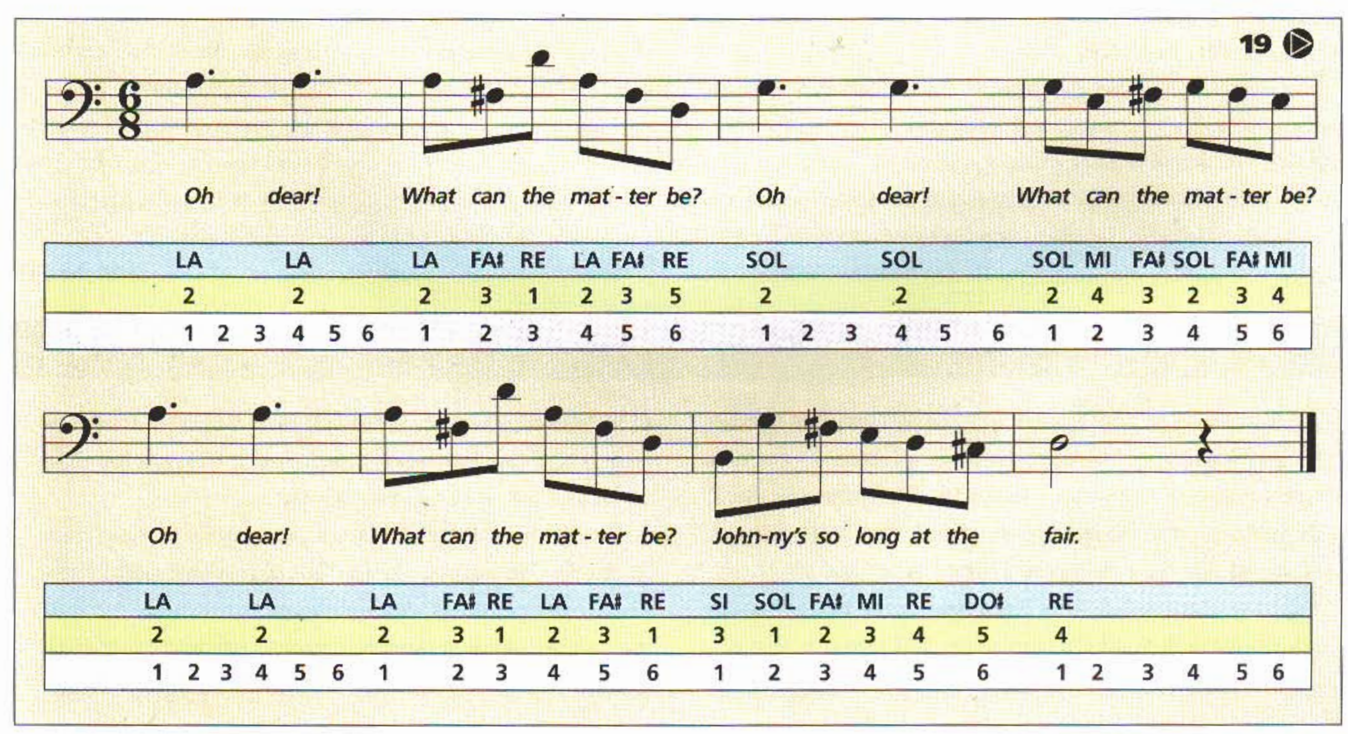
## MELODÍAS CON LA MANO IZQUIERDA

Casi siempre, la línea melódica aparece en el pentagrama de la clave de Sol y se interpreta con la mano derecha. Pero a continuación se han escrito dos sencillas melodías para practicar con la mano izquierda.

La primera es la antigua tonada popular estadounidense *John Brown's Body*, conocida también como *Himno de batalla de la República*. Preste atención a la digitación, en la segunda línea por debajo de cada pentagrama; observe también que en el séptimo compás las cuatro negras se tocan en *staccato*.

La partitura del segundo recuadro es la tradicional melodía inglesa *Oh Dear! What Can The Matter Be?* Observe que está escrita en un compás de seis por ocho.



## PRIMER EJERCICIO A DOS MANOS

Aunque el uso de la mano izquierda puede resultar complicado para los principiantes, éstos ya tendrían que estar preparados para afrontar su primera pieza a dos manos.

La partitura de la página siguiente es un arreglo simplificado de la obertura de la *Caballería ligera* de Franz Suppé (1820-1895). La digitación sugerida para las notas agudas aparece en la franja azul que hay encima de los pentagramas; la digitación de las notas graves se reproduce en la franja inferior.

### POR DÓNDE EMPEZAR

En primer lugar, fíjese en el compás: la pieza está escrita en seis por ocho. Eso significa que cada compás vale seis corcheas, o sea, tres tiempos. El conteo de tiempos, por tanto, debería realizarse de tres en tres, aunque, dado que estamos hablando de corcheas, lo más fácil es hacer ciclos de seis.

Otro factor importante es el movimiento. ¿A qué velocidad se debe interpretar la partitura? Si se observa el pentagrama de la mano derecha, por encima de la indicación de compás se encuentra la palabra *allegretto*. Es un ejemplo de INDICACIÓN DE MOVIMIENTO. Informa sobre la velocidad de la pieza, y también señala el «carácter» de la música. *Allegretto* se podría traducir como «bastante rápido». Hablaremos de las indicaciones de movimiento en mayor profundidad más adelante.

### LA MANO DERECHA

Dado que se trata de la primera vez que abordamos una pieza para dos manos, comience con la parte correspondiente a la mano derecha, tocándola sola.

En primer lugar, observe la agrupación de las corcheas en los compases 2, 3 y 4. Aunque hay una secuencia de cuatro corcheas, sólo las tres últimas están agrupadas; la primera se presenta como una nota sola. Al estar escrita la música en un compás de seis por ocho, las notas con un valor de medio tiempo o menos se pueden unir en grupos de dos o de tres. El hecho de que en este caso se hagan grupos de tres nos informa sobre la forma en que hay que interpretar las notas. Si hubiera habido dos pares de corcheas, habría que marcar sutilmente la primera nota de cada par; agrupándolas de tres en tres se indica que hay que dar mayor énfasis a la primera nota de cada grupo de tres.

En los compases 5, 9 y 13 hay que prestar especial atención a la pausa de corchea, evitando sostener la negra anterior durante tres tiempos.

### LA MANO IZQUIERDA

Una vez haya adquirido soltura con la melodía principal, puede pasar al acompañamiento. En este ejemplo, la partitura del pentagrama inferior es muy simple. Como cada compás tiene un valor de seis corcheas (debido al compás de seis por ocho), su duración es de tres tiempos en todos los casos. Esta línea de acompañamiento, extremadamente sencilla, consta en su mayoría de blancas con puntillo, que empiezan en el primer tiempo y duran todo el compás. Cuando no es así (compases 5, 8, 13 y 16), hay una negra con puntillo en el primer tiempo y otra en el segundo, que dura hasta el final del compás. Si contamos en ciclos de seis, las notas caen en el «un» y en el «cuatro».

### LAS DOS MANOS AL MISMO TIEMPO

Cuando las dos manos por separado ya suenen correctamente, podemos intentar tocar ambas a la vez. Intente interpretar la pieza con la mayor suavidad posible. Aunque debería acabar tocándola con rapidez, siga un ritmo cómodo durante el aprendizaje. No se preocupe de los errores, son inevitables a estas alturas; continúe hasta llegar al final de la partitura.

Las primeras veces es posible que suene de manera forzada, pero no se desaliente si no le sale tan bien como querría: el viejo dicho «la práctica hace al maestro» es bastante acertado en este caso. Cuanto más practique, mejor sonará.

Puede escuchar la partitura completa en la pista 20 del CD.

### NO ES TAN DIFÍCIL...

**Si su reacción al contemplar la pieza de la página siguiente es de pánico relativo, hecho nada infrecuente entre las personas que empiezan a leer a la vista, tranquilícese. Si estudia la partitura con calma se dará cuenta de que consiste en una serie de temas y ritmos repetidos.**

**La primera mitad de la pieza (compases 1-8) es bastante similar a la segunda (compases 9-17), lo que significa que cuando haya trabajado los ocho primeros compases, el resto le resultará bastante más fácil. E incluso dentro de cada mitad hay muchas repeticiones: si observa los compases 2, 3 y 4, verá que son idénticos.**

**Una gran cantidad de piezas se basan en la repetición, de modo que busque siempre los patrones cuando estudie los pentagramas. Aunque las notas no sean las mismas, es posible que detecte patrones rítmicos repetitivos que podrían simplificar mucho el proceso de aprendizaje.**


20
1 2 3 3 3 1 2 3 3 3 1 2 3 3 3 2 3 5 4
Allegretto
3 3 3 4 3
3 1 1 5 4 1 1 5 4 5 4 3 2 1 3 1 2
1 4 3 3 1
3 3 3 1 2 3 3 3 1 2 3 3 3 2 3 5 4
3 3 3 4 3
3 1 1 5 4 1 1 5 4 5 4 1 2 3
1 4 2 1 4

## RUTINAS TÉCNICAS

El trabajo con una partitura «real» nos hace sentir satisfechos y orgullosos y nos motiva a seguir practicando. Antes, sin embargo, conviene realizar una serie de ejercicios como los siguientes, que, aunque no están pensados para sonar bien, deben ocupar un papel preponderante en su aprendizaje como pianista.

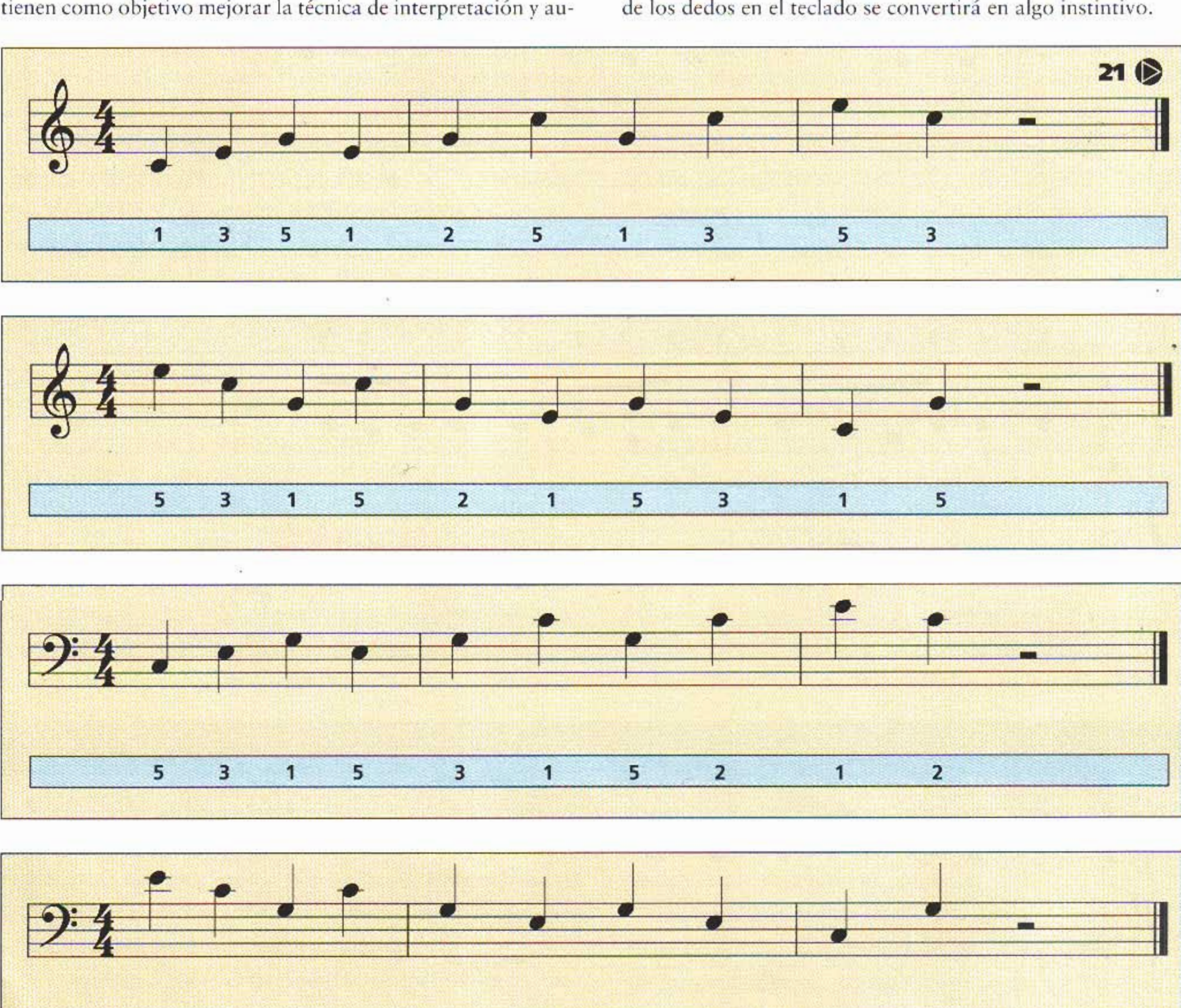
Desde tiempos inmemoriales, el término PRÁCTICA ha sembrado el terror entre los estudiantes de música de todo el mundo. Y no hay modo de saltársela, ya que no se puede llegar a ser un buen músico sin el esfuerzo y la dedicación diarios.

Existen dos tipos de práctica. La práctica de REPERTORIO se refiere al trabajo con partituras que se quieren tocar; la práctica TÉCNICA consiste en una serie de ejercicios que tienen como objetivo mejorar la técnica de interpretación y aumentar la comprensión musical. En las sesiones de estudio dia rio es preciso incluir ambos tipos de práctica.

### ACORDES DESPLEGADOS

Cada uno de los pentagramas de los recuadros inferiores (e esta página y la siguiente) presenta una serie de secuencias d diez notas, llamadas ACORDES DESPLEGADOS. En esta pá gina, la secuencia asciende en el primer pentagrama y descien de en el segundo; el tercero y el cuarto son repeticiones de lo dos primeros con la mano izquierda, y se tocan una octava po debajo. Cuando toque estas secuencias DEBE seguir estricta mente la digitación.

Estos ejercicios son muy beneficiosos para el estudiante po distintos motivos, pero sobre todo porque favorecen la mov lidad por el teclado. Con el tiempo y la práctica, la utilizació de los dedos en el teclado se convertirá en algo instintivo.



## CONSEJOS PARA PRACTICAR

A continuación ofrecemos algunos consejos para que las sesiones de práctica sean más efectivas y entretenidas.

1. Dedique siempre el mismo tiempo al estudio. Intente practicar una hora al día, cinco días a la semana. A medida que gane experiencia, aumente el tiempo de estudio.

2. Relájese. Practique con calma.

3. Empiece las sesiones con un calentamiento técnico, como los ejercicios que se muestran aquí. Aprenderá más ejercicios técnicos como estos en las lecciones siguientes. Llegará un momento en que deberá dedicar una cuarta parte del tiempo de estudio a estos ejercicios.

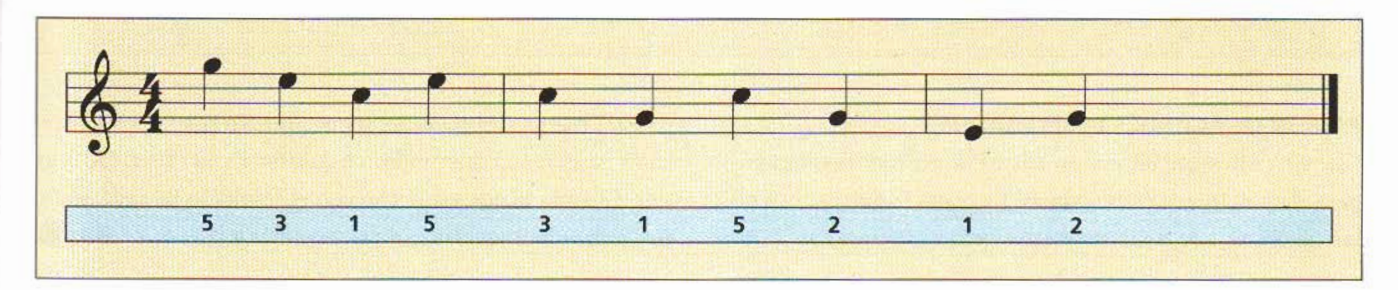
4. Plantéese una serie de objetivos mesurables y factibles antes de cada sesión. Después de tocar una pieza, valore cómo lo ha hecho y qué debería hacer para mejorar. Luego repita la pieza.

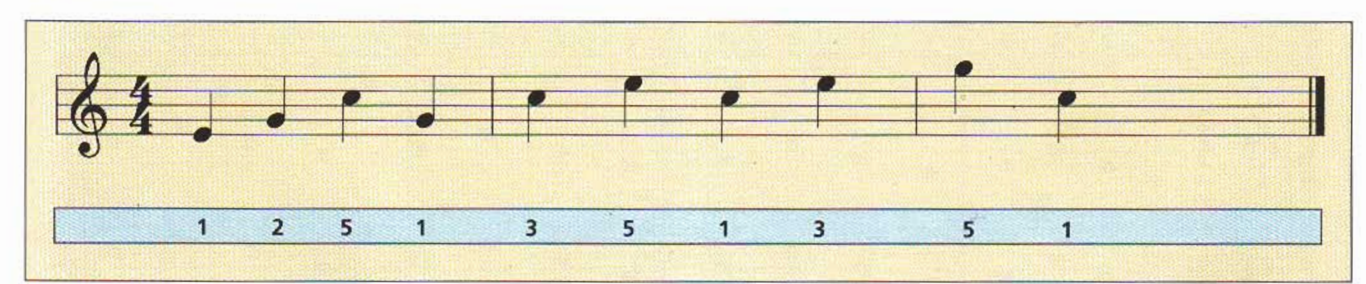
5. Concéntrese en el estudio. Si no se puede concentrar, deténgase y retómelo en otro momento.

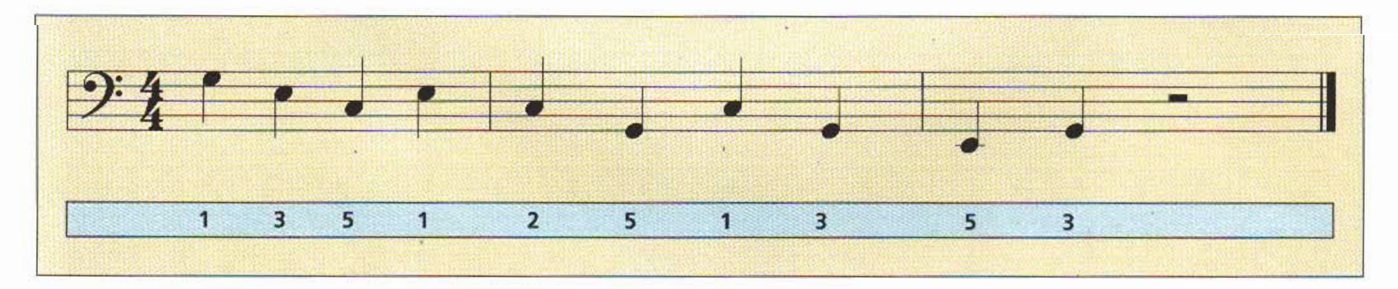
6. Varíe las sesiones de estudio. No toque siempre las mismas piezas en el mismo orden.

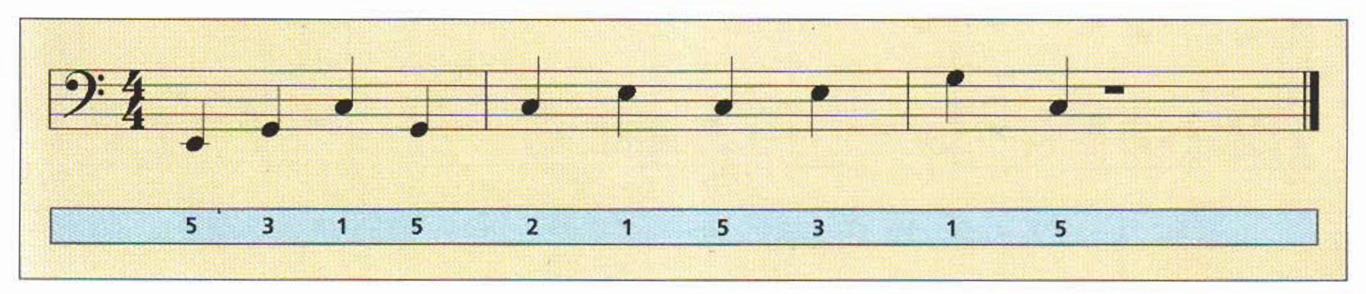
7. Practique los pasajes difíciles antes de tocar una pieza entera.

8. Intente tocar con un metrónomo (u otro indicador de tiempo) por lo menos durante una cuarta parte del tiempo.



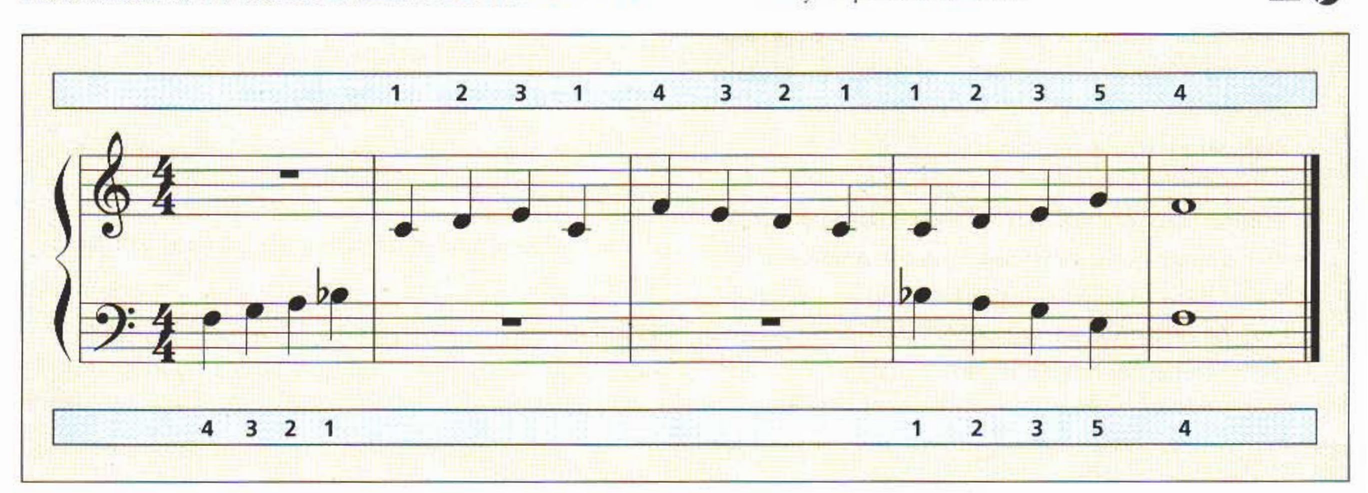



## LA CONTINUIDAD DE LOS PENTAGRAMAS

El siguiente ejercicio técnico toma la forma de una pequeña tonada. Al principio se alterna ambas manos y acaba con las dos tocando a la vez. Cuando los dedos se acostumbren a moverse por el teclado, le parecerá cada vez más fácil tocar varias notas a la vez.

En este ejercicio seguramente no podrá evitar parar entre el primer compás y el segundo, donde la mano izquierda deja de tocar y empieza la derecha. **22**




### PATRÓN DE ACORDES DESPLEGADOS

Este ejercicio sigue un patrón básico de acordes desplegados, pero eleva el tono a cada compás. La mano izquierda toca notas iguales a las de la mano derecha, pero una octava más bajas.

Para dominar el ejercicio, toque primero con la mano derecha y luego repita agregando la izquierda. Es una actividad muy útil. Cuando quede satisfecho con el resultado de cada mano por separado, toque ambos pentagramas a la vez. **23**

1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2

5 3 1 3 4 2 1 2 5 3 1 3 4 2 1 2

1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2

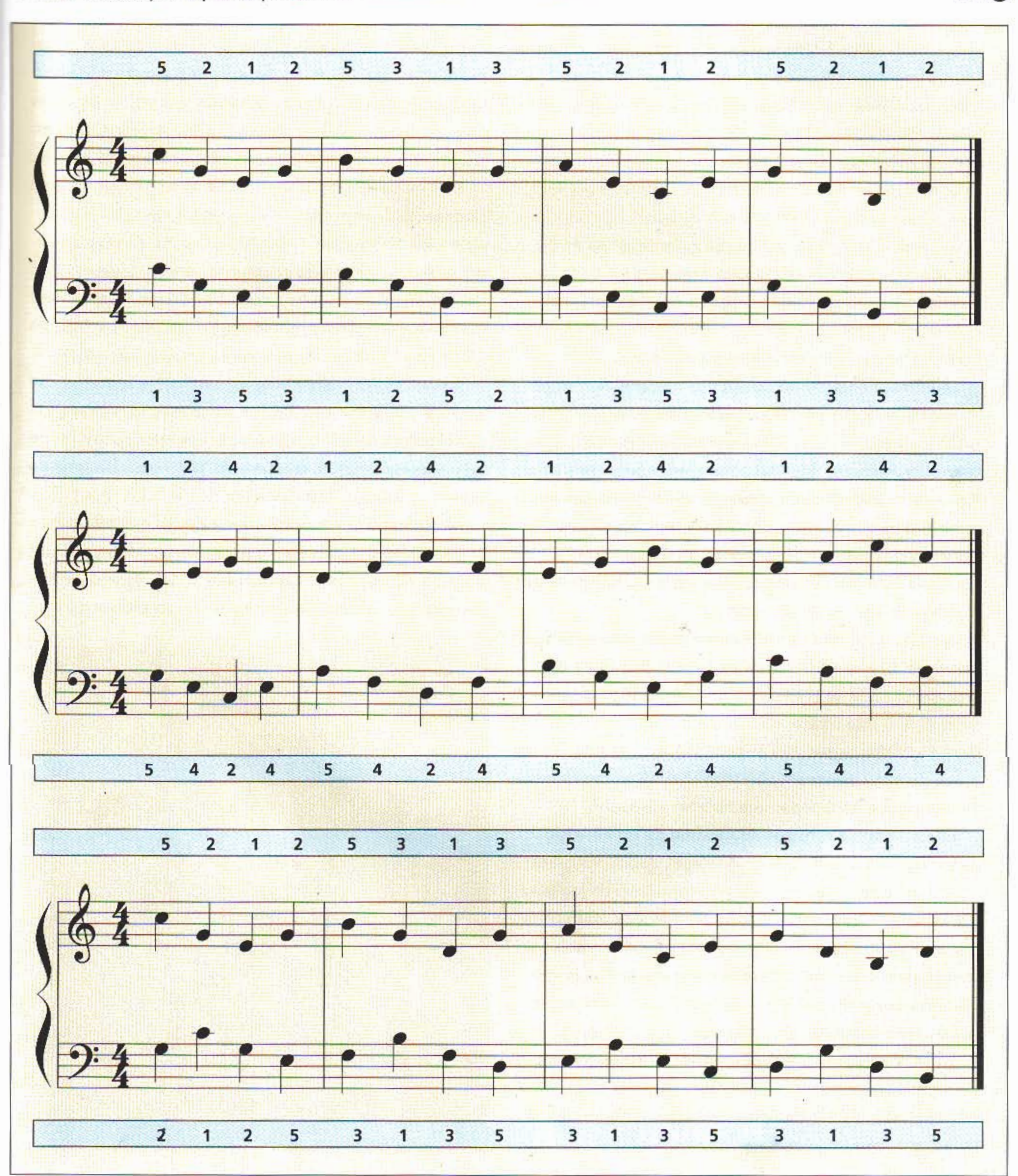
5 3 1 3 4 2 1 2 5 3 1 3 4 2 1 2

### TRES EJERCICIOS MÁS A DOS MANOS

Para acabar, presentamos tres variaciones del último ejercicio. En la primera, ambas manos tocan una serie similar, pues las cuatro notas forman secuencias descendentes.

Las dos siguientes se diferencian ligeramente, puesto que la mano derecha y la izquierda ya no tocan las mismas notas en diferentes registros. Esta vez, interpretan con cierta independencia. El ejemplo final es algo complicado, ya que los dedos no se mueven de forma complementaria. Las secuencias anteriores eran ascendentes o descendentes en su totalidad, pero en ésta los dedos tienen que moverse en secuencias diferentes.

**24** ▶



## PÁGINAS WEB DE TEORÍA DE LA MÚSICA

**Seguidamente, ofrecemos una lista de algunas direcciones de Internet donde se puede encontrar más información sobre teoría de la música.**

**Teoría**
**http://www.teoria.com/indice.htm**
**Aula Actual**
**http://www.aulaactual.com**
**Sección de historia y ciencias de la música (Universidad de Valladolid)**
**http://gramola.fyl.uva.es/musica/**
**Forma antiqva**
**http://www.formaantiqva.com/articulos/artindex.php?CatID=11**
**Biblioteca Virtual de Educación Musical**
**http://www.bivem.net**
**Léeme: Revista electrónica de educación musical**
**http://musica.rediris.es/leeme**
**Guía de iniciación a la música clásica**
**http://usuarios.lycos.es/guiaudicion/index.htm**
**Karadar Music World**
**http://www.karadar.com/Diccionario/Default.htm**
**Filomusica: Revista de música**
**http://www.filomusica.com**
**La Oreja Digital**
**http://www.laorejadigital.com**
**Dooyoo**
**http://www.dooyoo.es/product/116586.html**
**Notation (en inglés)**
**http://www.treblis.com/Notation/Music.htm**
**Center for the History of Music Theory and Literature (en inglés)**
**http://www.music.indiana.edu/chmtl**
**Music Theory Online (en inglés)**
**http://music-theory.com**
**A Beginner's Guide to Modal Harmony (en inglés)**
**http://www.standingstones.com/chordname.html**
**How Music Works (en inglés)**
**http://www.chordwizard.com/theory.html**

## *POR LAS ALAS DE UNA PALOMA*

En las páginas 64 y 65 presentamos un arreglo sencillo del siempre popular solo de coro infantil *Por las alas de una paloma*. Hemos escogido esta pieza como un desafío especial, porque es el primer ejemplo en el que no facilitamos los nombres de las notas ni la posición de los dedos. El principiante tendrá que deducirlos por sí mismo.

### LA PRIMERA LECTURA

Antes de iniciar la interpretación, estudie la partitura a fondo. Analícela nota por nota, asegurándose de que las reconoce todas. Fíjese sobre todo en las notas enarmónicas. Le puede servir de ayuda apuntar los nombres de las notas en ambos pentagramas (emplee un lápiz para poder borrar las anotaciones después). La deducción del nombre de las notas es un ejercicio muy útil.

### VALORES

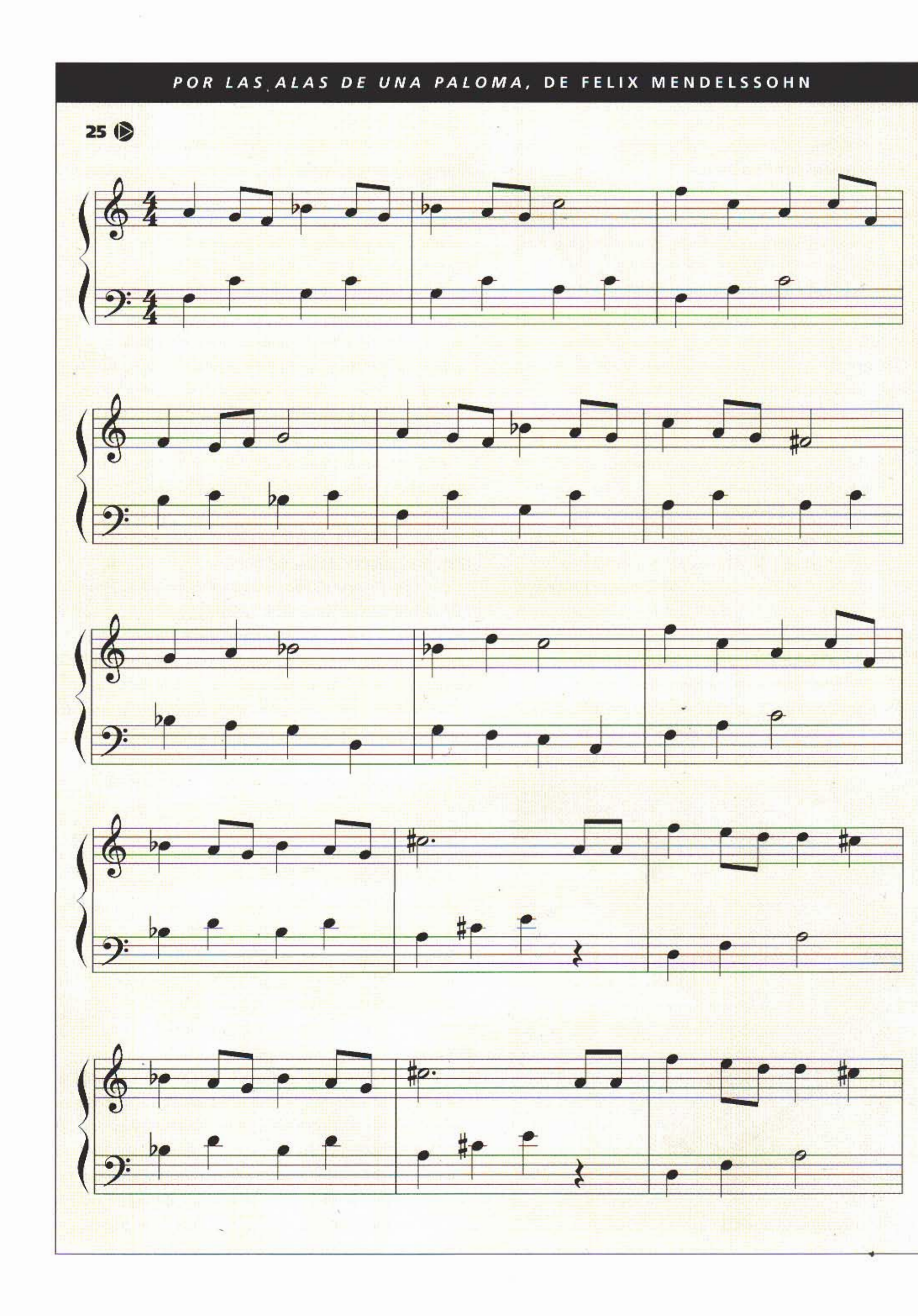
A continuación concéntrese en los valores de las notas y el ritmo de la pieza. Observará que no hay nada especialmente complicado, aunque sí existen unos cuantos pares de corcheas que tendrá que contar atentamente. Como *Por las alas de una paloma* está escrito en un compás de cuatro por cuatro, tendrá que contar «uno - y - dos - y - tres - y - cuatro - y...» en cada compás. De este modo podrá colocar las corcheas en su sitio exacto.

Para reforzar este punto, observemos la línea superior del primer compás. Las notas se tocarán siguiendo este conteo:

| | | |
|---|---|---|
| 1 | La | negra |
| y | | |
| 2 | Sol | corchea |
| y | Fa | corchea |
| 3 | Si♭ | negra |
| y | | |
| 4 | La | corchea |
| y | Sol | corchea |

### DIGITACIÓN

Por lo que se refiere a la digitación, recuerde siempre que ha de elegir un dedo para tocar una nota pensando en las notas siguientes. Como la melodía comienza con tres notas en sucesión descendente, no sería muy sensato tocar la primera nota (La) con el pulgar, puesto que le faltarían dedos para tocar las notas siguientes. Si emplea el anular, podrá interpretar toda la secuencia sin tener que mover la mano, cruzar los dedos o pasar el pulgar por debajo.


POR LAS ALAS DE UNA PALOMA, DE FELIX MENDELSSOHN
25



# LECCIÓN CUATRO

## INTERVALOS Y ESCALAS MAYORES

**Es fundamental saber qué son los INTERVALOS para entender los fundamentos de la teoría de la música. Un intervalo es la distancia perceptible entre dos notas cualesquiera. Se puede medir en tonos o semitonos. Cada intervalo recibe un nombre particular que expresa la separación entre sus dos notas. Estas dos notas que conforman un intervalo se pueden tocar a la vez o una tras otra. Una ESCALA es una secuencia de tonos fija que empieza con una nota llamada TÓNICA y acaba con la misma nota tocada una octava más alta. Los intervalos entre la tónica y las otras notas son los que definen la naturaleza de la escala (así pues, NO sólo depende de la tónica). Existen algunas escalas que se emplean frecuentemente en las melodías y la armonía occidental; las de mayor uso son las MAYORES y las MENORES.**

### CONCEPTOS BÁSICOS SOBRE LAS ESCALAS

La gran mayoría de melodías y la armonía que utilizamos en la música occidental se basan en el uso de una gama limitada de notas procedentes de los dos tipos de escala más comunes: las escalas MAYORES y MENORES. Cada una de esas escalas se compone de ocho tonos diferentes, entre la tónica (el punto de partida) y la octava (el punto final). Lo que significa que cada escala está formada por siete notas distintas (puesto que la tónica y la octava son en esencia la misma). Estas escalas se pueden definir como DIATÓNICAS y HEPTATÓNICAS.

En realidad existen muchos otros tipos de escala que se e plean en diferentes manifestaciones y culturas musicales, y todas ellas se componen de las siete notas de la octava hemos venido explicando. Así, las PENTATÓNICAS están f madas por cinco notas distintas; las AUMENTADAS se co ponen de seis notas; las DISMINUIDAS, de ocho, y las CR MÁTICAS, de doce.

Dado que son las más habituales, en este libro nos cen remos sólo en la escala mayor y las tres escalas menores (r nor naturàl, menor armónica y menor melódica). Pero en mer lugar vamos a estudiar con mayor detenimiento có funcionan los intervalos.

### LAS ESCALAS MAYORES

**En la primera lección del libro, en la página 36, ya nos referimos a las escalas mayores cuando tocamos las ocho notas de la escala de Do mayor empezando por el Do 3, en la secuencia Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do. Es posible que a estas alturas todavía no tenga claro el concepto o la relevancia del concepto de escala, pero sin duda el sonido que produce esta secuencia de notas le resultará familiar y es fundamental que lo retenga en la memoria.**

**En esta lección vamos a analizar la escala mayor, o, más exactamente, los intervalos que definen una serie de notas como escala mayor. Empecemos con la observación de los intervalos entre cada una de las ocho notas como suma de tonos y semitonos. Cada nota de una escala también se denomina GRADO. El patrón de intervalos entre cada una de las notas que componen la escala es el siguiente:**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | Do | a | Re | tono |
| II | Re | a | Mi | tono |
| III | Mi | a | Fa | semitono |
| IV | Fa | a | Sol | tono |
| V | Sol | a | La | tono |
| VI | La | a | Si | tono |
| VII | Si | a | Do | semitono |

**Hay que comprender que NO son las notas las que defi nen esta secuencia como escala de Do mayor, sino los in tervalos ENTRE cada nota. Desde una posición tónica, cual quier escala que no tenga estos intervalos exactos entr cada uno de los grados NO SE PUEDE designar escala mayo**

**Una escala se puede tocar en orden ascendente o des cendente, pero los intervalos entre las notas siempre so los mismos.**

## LA IMPORTANCIA DE LOS INTERVALOS

Si las dos notas que forman un intervalo se tocan separadas, una después de otra, se denomina INTERVALO MELÓDICO. Si la segunda nota tiene un tono más alto que la primera, se convierte en un INTERVALO MELÓDICO ASCENDENTE; si el segundo tono es más bajo, se trata de un INTERVALO MELÓDICO DESCENDENTE. Los dos primeros pentagramas del recuadro de la derecha muestran ambos casos, con las notas Do y Sol. De acuerdo con lo que acabamos de ver, el superior presenta un intervalo melódico ascendente, mientras que el segundo, un intervalo melódico descendente. Por razones que aclararemos en las páginas siguientes, un intervalo de siete semitonos que tenga esta estructura se denomina QUINTA JUSTA. Toque las dos notas como intervalo ascendente y descendente. Acostúmbrese al sonido resultante; lo oirá con frecuencia en todas las formas de música.

Dos notas tocadas al mismo tiempo constituyen un INTERVALO ARMÓNICO. El tercer pentagrama del recuadro indica que las notas Do y Sol se tienen que tocar simultáneamente. Toque las dos notas y compare el sonido resultante con el producido cuando presionaba las dos notas por separado, una después de otra.

En ocasiones los intervalos armónicos se designan ACORDES. Aunque los intervalos armónicos pueden usarse para crear efectos de acorde, técnicamente el acorde requiere tres tonos diferentes: nota fundamental, tercera y quinta, conocido con el nombre de TRÍADA. La nota fundamental sobre la que se constituye la tríada es la TÓNICA. Los estudiaremos en detalle más adelante, a partir de la página 82.




## INTERVALOS CONSONANTES Y DISONANTES

En ocasiones anteriores nos hemos encontrado ya con la palabra «intervalo», y recordemos que su definición era la diferencia de altura de sonido entre dos notas.

Si se sienta frente al piano y toca dos notas al azar al mismo tiempo notará de forma instintiva que algunos intervalos armónicos son más agradables al oído que otros. Los términos musicales que describen este efecto son CONSONANCIA y DISONANCIA. Aunque estas palabras a veces se emplean en un sentido amplio (a veces de manera incorrecta) para describir si una pieza musical es agradable o no al oído, también tienen un significado musical muy específico cuando se habla de intervalos.

Todos los intervalos se pueden describir como consonantes o disonantes. Hay dos categorías diferenciadas de consonancia. Las consonancias perfectas son los intervalos «justos» de 1ª, 4ª, 5ª y 8ª. Las consonancias imperfectas son los intervalos de 3ª y de 6ª mayores y menores. El resto de intervalos se consideran disonantes.

Las concordancias y disonancias se suelen analizar según su «estabilidad» musical. Los intervalos disonantes se consideran inestables en esencia, puesto que parecen necesitar que una o las dos notas se eleven o se rebajen en un semitono para «resolverse». Este concepto se complica un poco con la 4ª justa que, aun siendo una consonancia perfecta, en algunos contextos puede ser disonante.

Si desea más información sobre los intervalos, le recomendamos que consulte la bibliografía que encontrará al final de este libro.

## TOCAR LA ESCALA MAYOR

Ahora observemos los intervalos que definen la escala mayor. El pentagrama al pie de la página muestra la secuencia de notas que compone la escala de Do mayor. Fíjese especialmente en las franjas de color verticales entre las notas: las azules representan intervalos de un tono, y las verdes, intervalos de un semitono. Debajo del pentagrama aparece el grado de cada nota en la escala, el nombre de la nota y la digitación.

### DO MAYOR ASCENDENTE

Interprete la escala de Do mayor ascendente. Para tocar el Do, el Re y el Mi, utilice el pulgar, el índice y el dedo de en medio, respectivamente; pase el pulgar por debajo de los otros dos dedos para tocar el Fa y luego use los dedos índice a meñique para tocar las notas Sol, La, Si y Do. Cuente los tiempos al tocar, procurando presionar cada nota en su tiempo. Este tipo de ejercicio es muy útil para aprender a seguir el ritmo.

### DO MAYOR DESCENDENTE

Ahora intente tocar las mismas notas en una secuencia descendente. Para ello tendrá que cambiar la digitación.

1. **Do – meñique**
2. **Si – anular**
3. **La – dedo de en medio**
4. **Sol – índice**
5. **Fa – pulgar**
6. **Mi – dedo de en medio (cruzándolo sobre el pulgar)**
7. **Re – índice**
8. **Do – pulgar**

## LOS NOMBRES DE LOS GRADOS

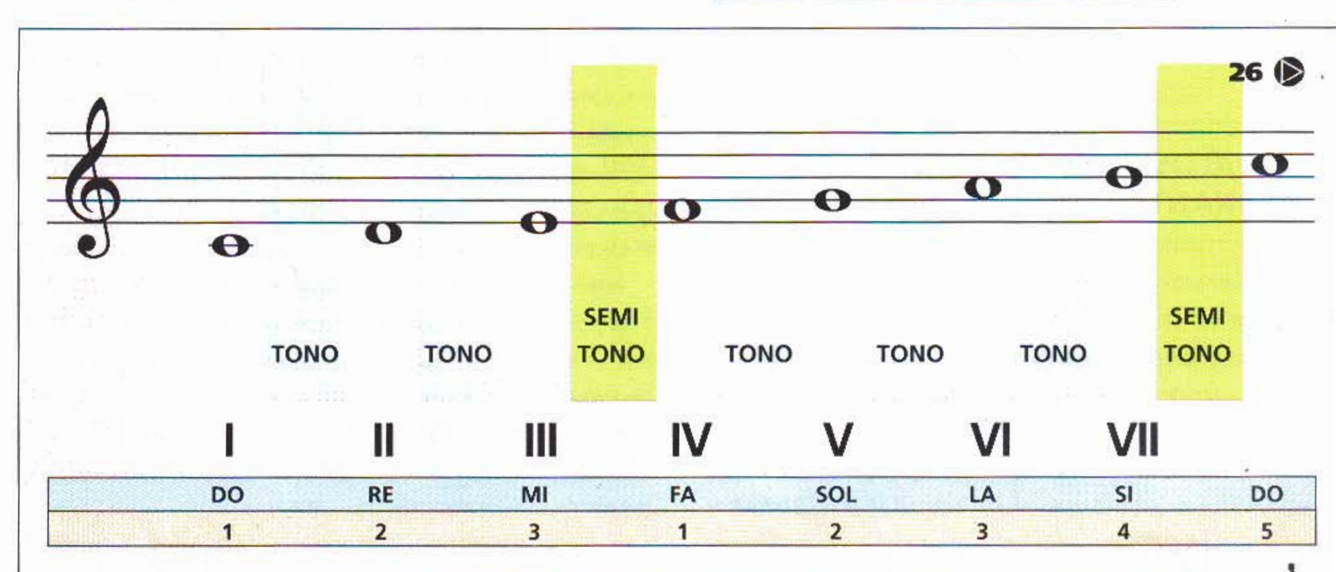
**Cada una de las notas de la escala mayor ocupa un grado. Estos grados tienen un nombre cada uno y se ordenan con números romanos, según su posición en la escala. Son los siguientes:**

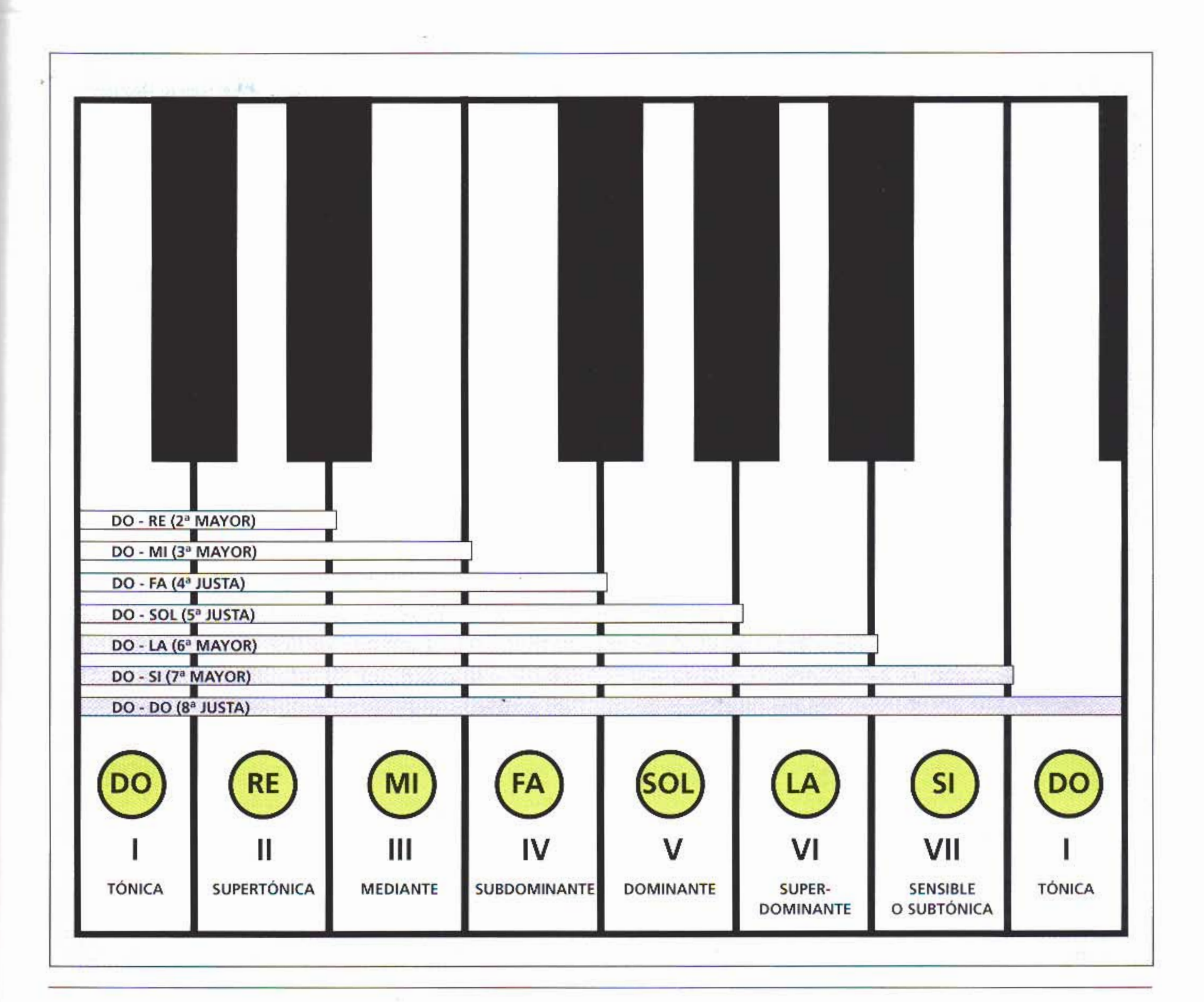
| | |
|---|---|
| Primer grado (I) | TÓNICA |
| Segundo grado (II) | SUPERTÓNICA |
| Tercer grado (III) | MEDIANTE |
| Cuarto grado (IV) | SUBDOMINANTE |
| Quinto grado (V) | DOMINANTE |
| Sexto grado (VI) | SUPERDOMINANTE |
| Séptimo grado (VII) | SUBTÓNICA O SENSIBLE |
| Primer grado (I) | TÓNICA |

**Los intervalos entre la tónica y cualquiera de los otros grados de la escala mayor también tienen un nombre fijo:**

| | |
|---|---|
| De TÓNICA a TÓNICA | 1ª justa o unísono |
| De TÓNICA a SUPERTÓNICA | 2ª mayor |
| De TÓNICA a MEDIANTE | 3ª mayor |
| De TÓNICA a SUBDOMINANTE | 4ª justa |
| De TÓNICA a DOMINANTE | 5ª justa |
| De TÓNICA a SUPERDOMINANTE | 6ª mayor |
| De TÓNICA a SENSIBLE | 7ª mayor |
| De TÓNICA a TÓNICA | 8ª justa |

**Estas relaciones se muestran en el dibujo del teclado de la página siguiente.**






## NOMBRES DE LOS INTERVALOS

No sólo podemos dar nombre a los intervalos que se crean entre los grados de una escala mayor. CUALQUIER nota puede definirse en función de otra. En una escala, estos intervalos reciben un nombre que los identifica contando desde la nota de tono más bajo e incluyendo los grados intermedios hasta llegar a la nota de tono más alto.

Preste atención al siguiente ejemplo práctico: el intervalo entre las notas Do y Re se conoce como SEGUNDA, porque el Re es el segundo grado de la escala de Do. Del mismo modo, el intervalo entre Do y Mi es de una TERCERA, y así sucesivamente.

No obstante, etiquetando los intervalos numéricamente no creamos una descripción necesariamente inequívoca. Por ejemplo, las notas que componen un intervalo de 3ª en la escala de Do mayor son Do y Mi, pero (tal como veremos en la Lección cinco), en una escala de Do menor son Do y Mi♭. Para dejar clara la diferencia, se añade un adjetivo que describe la CALIDAD del intervalo entre las notas.

En una escala mayor, debido a la consonancia, se emplea el término JUSTA para describir el intervalo con los grados 4º y 5º de la escala; los otros grados crean intervalos MAYORES. Así, el intervalo de Do a Fa se denomina 4ª justa, mientras que de Do a La hay una 6ª mayor.

En una escala menor *(véase la página 84)*, los intervalos de la tónica con las notas que se han rebajado para crear la distinción con la escala mayor se denominan MENORES. De este modo, el intervalo entre Do y Mi♭ es una 3ª menor y el intervalo entre Do y Si♭ es una 7ª menor.

Todos los intervalos que no forman parte de una escala mayor o menor se denominan CROMÁTICOS. Por ejemplo, las notas Re♭ y Fa♯ no forman parte de ninguna escala mayor o menor en tono de Do. En el primer caso, dado que el intervalo entre Do y Re es una 2ª mayor, el efecto de rebajar el Re crea un intervalo que se puede denominar 2ª menor.

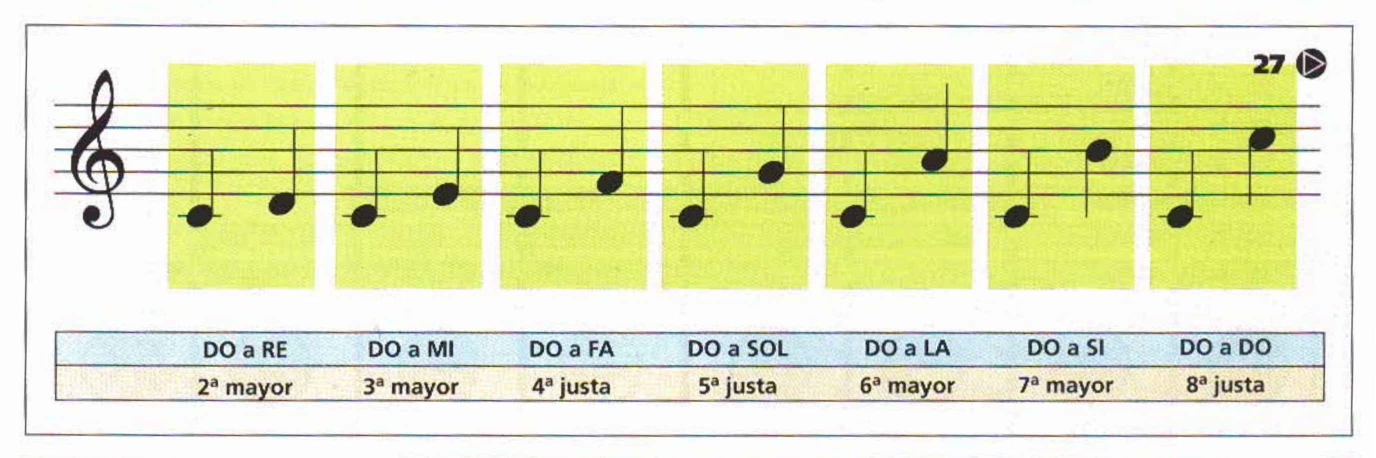
## CÓMO SUENAN LOS INTERVALOS MELÓDICOS DE LA ESCALA MAYOR

Para distinguir mejor de oído los intervalos de una escala mayor, el pentagrama siguiente muestra todas las notas de la escala de Do mayor como una serie de intervalos melódicos ascendentes a partir de la tónica. Por ejemplo, el primer par de notas va de Do a Re, el segundo, de Do a Mi, etc., hasta cubrir toda la escala de Do mayor.

Toque los pares de notas y escuche el sonido característico de cada intervalo.

A modo de experimento, intente tocar cada uno de los pares en forma de intervalos melódicos DESCENDENTES (Re - Do, Mi - Do, Fa - Do, Sol - Do, La - Do, Si - Do). Comprobará que cualquiera que sea el orden en que se tocan las notas, las características fundamentales del intervalo se mantienen.

Tras tocar la serie de intervalos de Do mayor puede resultar interesante hacer lo mismo con la lista completa de intervalos por semitonos que presentamos en la página siguiente. Así será más fácil hacerse una idea de la consonancia y la disonancia en un contexto práctico. En particular, escuche cómo suenan los intervalos de 4ª justa (Do a Fa) y 5ª justa (Do a Sol) en comparación con los demás cuando se tocan como intervalos melódicos y armónicos. Son perfectamente consonantes y crean un efecto agradable al oído. Con la experiencia cada vez será más consciente de la importancia de la relación entre la tónica y estas dos notas.

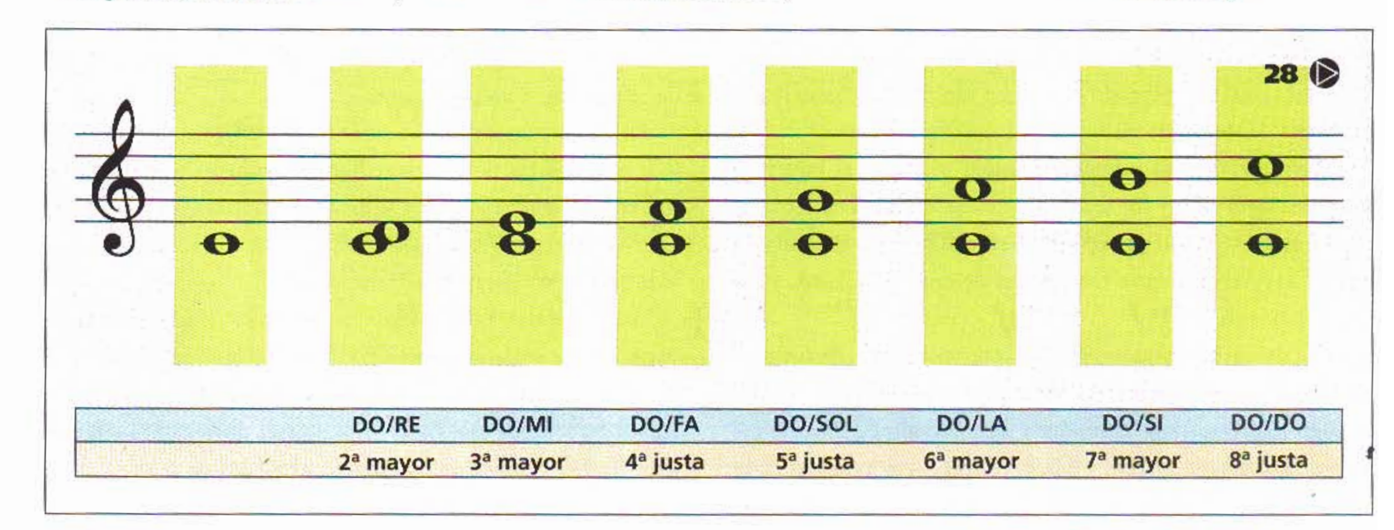



## CÓMO SUENAN LOS INTERVALOS ARMÓNICOS DE LA ESCALA MAYOR

El siguiente ejercicio es básicamente una repetición del anterior, sólo que esta vez cada grado de la escala de Do mayor se toca AL MISMO TIEMPO que la tónica, el Do.

Toque todos los intervalos del pentagrama, empezando por la nota Do sola. Compare el efecto auditivo de los intervalos tocando las notas consecutivamente y simultáneamente; es decir, tóquelos como intervalos melódicos y armónicos.

Distinguir los intervalos, cualquiera que sea su forma, le resultará útil para entender conceptos más avanzados, como el de los acordes; le ayudará a distinguir tres o más notas cuando suenen a la vez. Por este motivo, es fundamental comprender y reconocer los intervalos para la composición y los arreglos.



## INTERVALOS ENARMÓNICOS

Con las enarmónicas queda claro que las notas pueden tener dos nombres, la denominación del intervalo depende de si la nota es un sostenido o un bemol. Empecemos por analizar la diferencia entre Do♯ y Re♭ tomando como tónica el Do natural.

### INTERVALOS AUMENTADOS

Para dar un numeral a los intervalos primero tenemos que estudiar la relación entre dos notas idénticas. Un intervalo entre Do y Do es una 1ª justa, pero también se designa UNÍSONO. De modo que, aunque los intervalos entre Do y Re♭ y entre Do y Do♯ suenen idénticos, tienen dos nombres distintos dependiendo de su uso. Ya hemos visto que el intervalo entre Do y Re♭ es una SEGUNDA MENOR.

Cuando elevamos una nota en un semitono, se dice que está AUMENTADA. Así, el intervalo entre Do y Do♯ es una PRIMERA AUMENTADA. Se puede aumentar cualquier intervalo siguiendo esta regla.

### INTERVALOS DISMINUIDOS

El efecto opuesto al de aumentar una nota es el de las notas DISMINUIDAS. En este caso se rebaja la nota superior del intervalo en un semitono. También se puede disminuir cualquier intervalo.

### CINCO TIPOS DE INTERVALOS

Ya tenemos todas las «cualidades» con las que se pueden describir los intervalos entre dos grados de cualquier tipo de escala. Son: justa, mayor, menor, aumentada y disminuida.

Los intervalos con un valor numérico de 2ª, 3ª, 6ª y 7ª pueden ser disminuidos, menores, mayores o aumentados; los intervalos de 1ª, 4ª, 5ª y 8ª pueden ser disminuidos, justos o aumentados.

## TODA LA GAMA DE INTERVALOS

**En la lista siguiente mostramos toda la gama de intervalos posibles a partir de una tónica de Do. Observe que, cuando se rebaja un intervalo justo o menor, el resultado es un intervalo disminuido; cuando se rebaja un intervalo mayor, el resultado es un intervalo menor. Para conseguir un intervalo disminuido hay que rebajar dos veces un intervalo mayor (se rebaja el tono en dos semitonos, o en un tono).**

**Para facilitar la escritura, algunos intervalos se pueden abreviar. Por regla general, los términos «mayor» y «menor» se abrevian con una «M» mayúscula y una «m» minúscula, respectivamente. En ocasiones también encontramos abreviaturas para «justa» («J»), «disminuida» («dism.») y aumentada («aum.»). Pero en otros países existe una notación particular para estos intervalos, que señala los intervalos mayores y justos con números romanos, los menores con estos mismos números en minúsculas, los aumentados con un «+» y los disminuidos con un «°». Observe ambos sistemas:**

| NOTAS | ABREVIATURA | INTERVALO | ABREVIATURA EE.UU. |
|---|---|---|---|
| DO - DO♭ | 1ª dism. | PRIMERA DISMINUIDA | I° |
| DO - DO | 1ª J | PRIMERA JUSTA | I |
| DO - DO♯ | 1ª aum. | PRIMERA AUMENTADA | I+ |
| DO - RE♭ | 2ª dism. | SEGUNDA DISMINUIDA | II° |
| DO - RE♭ | 2ª m | SEGUNDA MENOR | ii |
| DO - RE | 2ª M | SEGUNDA MAYOR | II |
| DO - RE♯ | 2ª aum. | SEGUNDA AUMENTADA | II+ |
| DO - MI𝄫 | 3ª dism. | TERCERA DISMINUIDA | III° |
| DO - MI♭ | 3ª m | TERCERA MENOR | iii |
| DO - MI | 3ª M | TERCERA MAYOR | III |
| DO - MI♯ | 3ª aum. | TERCERA AUMENTADA | III+ |
| DO - FA♭ | 4ª dism. | CUARTA DISMINUIDA | IV° |
| DO - FA | 4ª J | CUARTA JUSTA | IV |
| DO - FA♯ | 4ª aum. | CUARTA AUMENTADA | IV+ |

| NOTAS | ABREVIATURA | INTERVALO | ABREVIATURA EE.UU. |
|---|---|---|---|
| DO - SOL♭ | 5ª dism. | QUINTA DISMINUIDA | V° |
| DO - SOL | 5ª J | QUINTA JUSTA | V |
| DO - SOL♯ | 5ª aum. | QUINTA AUMENTADA | V+ |
| DO - LA𝄫 | 6ª dism. | SEXTA DISMINUIDA | VI° |
| DO - LA♭ | 6ª m | SEXTA MENOR | vi |
| DO - LA | 6ª M | SEXTA MAYOR | VI |
| DO - LA♯ | 6ª aum. | SEXTA AUMENTADA | VI+ |
| DO - SI𝄫 | 7ª dism. | SÉPTIMA DISMINUIDA | VII° |
| DO - SI♭ | 7ª m | SÉPTIMA MENOR | vii |
| DO - SI | 7ª M | SÉPTIMA MAYOR | VII |
| DO - SI♯ | 7ª aum. | SÉPTIMA AUMENTADA | VII+ |
| DO - DO♭ | 8ª dism | OCTAVA DISMINUIDA | VIII° |
| DO - DO | 8ª J | OCTAVA JUSTA | VIII |
| DO - DO♯ | 8ª aum. | OCTAVA AUMENTADA | VIII+ |

## OTRAS ESCALAS MAYORES

Si observamos las teclas blancas y negras veremos que hay doce notas diferentes en la escala. Se pueden crear escalas mayores usando cualquiera de estas notas como tónica, pero siempre con los mismos intervalos entre cada grado.

### ESCALA DE SOL MAYOR

Si trasladamos la tónica a la nota Sol, podemos usar la misma sucesión de tonos y semitonos para crear la escala de Sol mayor. Tal como se ve en el pentagrama siguiente, el intervalo entre los grados VI y VII obliga a utilizar una nota negra para que la escala sea correcta; si usáramos un Fa natural, el intervalo entre los grados VI y VII sería de un semitono y la escala sería incorrecta. En Sol mayor, la nota negra debe denominarse Fa♯, aunque suene igual que el Sol♭. Así podemos tener una nota en cada línea y espacio de la secuencia de la escala. En este caso, si llamáramos a la nota Sol♭, habría dos notas «Sol» en el pentagrama, por lo que, cada vez que apareciera un Sol♭, que sería frecuente en una pieza en tono de Sol mayor, habría que distinguirlo con un bemol.

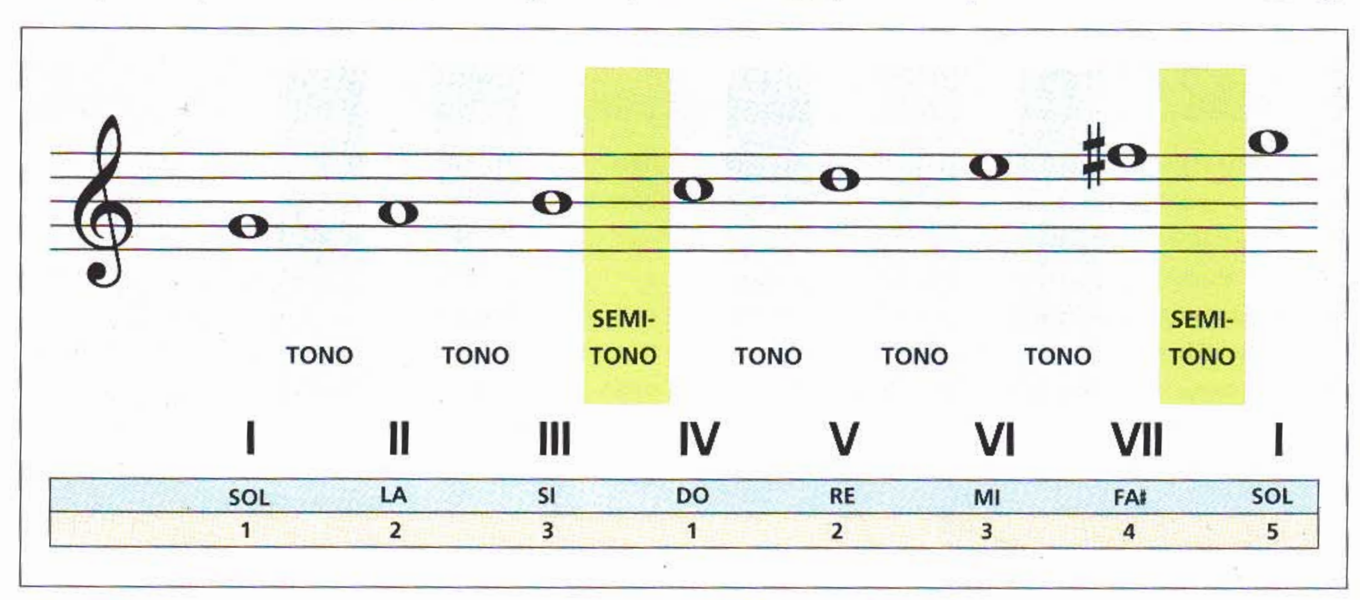
Toque la escala de Sol mayor usando la digitación que indicamos debajo de los nombres de las notas. Es la misma digitación que empleamos para tocar la escala de Do mayor.

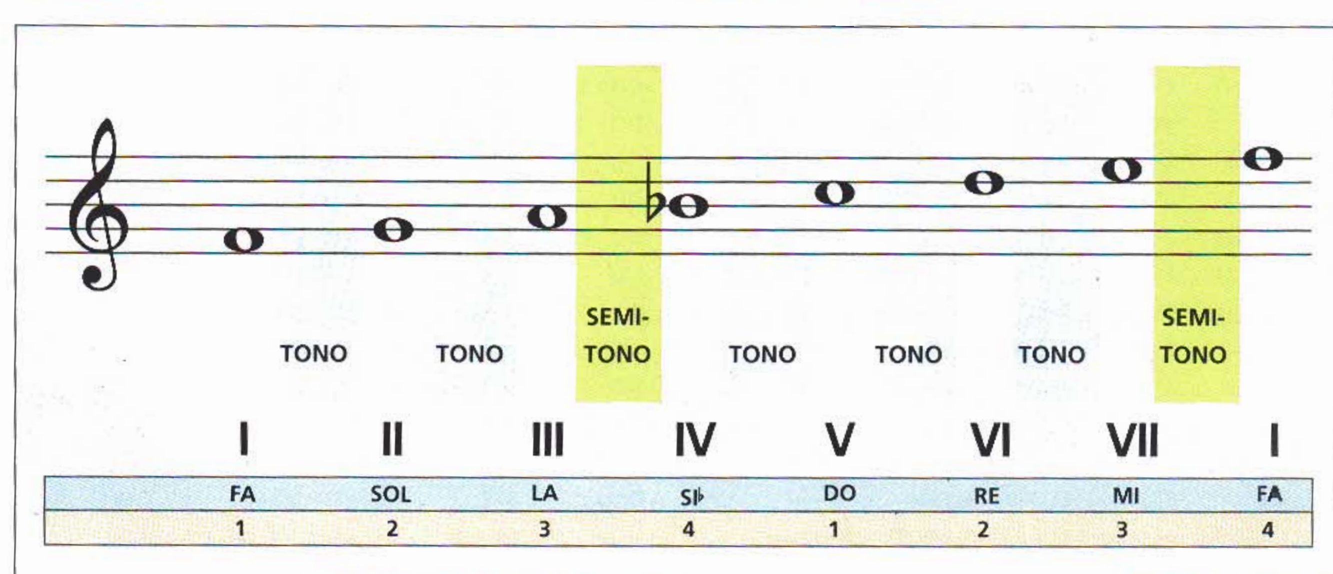
### ESCALA DE FA MAYOR

Trasladando toda la escala de Do mayor en una cuarta justa se crea la escala de Fa mayor. Tal como se observa en el recuadro al pie de la página, los intervalos se mantienen iguales. Esta vez, la escala mayor incorpora un bemol (Si♭).

La posición de esa nota negra obliga a cambiar la digitación de esta escala, respecto a las dos anteriores.

Se pueden escuchar ambas escalas en la pista 29 del CD. **29**



## EJERCICIO DE INTERVALOS

En el caso poco probable de que aún lo dude, repetimos: comprender los intervalos es básico para entender el funcionamiento de la música en general. Una interpretación instintiva de los intervalos permite deducir qué combinaciones de notas suenan mejor que otras, y cómo se pueden usar para crear efectos específicos.

A continuación presentamos 28 intervalos de notas. El ejercicio consiste en tocar las notas en el piano como intervalos melódicos y armónicos y luego deducir el nombre de cada uno. Así pondrá a prueba sus conocimientos sobre escalas e intervalos. Preste atención a las notas enarmónicas; recuerde que toman nombres diferentes dependiendo de su uso. Encontrará las respuestas en la página 191.

1. Sol a La
2. Si a Fa♯
3. Fa♯ a La
4. Si♭ a Sol♭
5. Re♭ a Do
6. Sol a Re♯
7. Re♭ a La
8. Fa a Sol𝄫
9. Do a La♭
10. La♭ a Re♭
11. Re♭ a La♭
12. Sol♭ a Do
13. Do a Sol♯
14. Si♭ a Re♭
15. Mi♭ a Do
16. La a Si
17. Re a Fa
18. Si a Fa
19. Fa a Si
20. La a La♭
21. Si a La♭
22. La♭ a Re
23. Fa a Do
24. Si♭ a Fa♯
25. Mi♭ a La♭
26. Mi a Sol♯
27. Re a Fa♯
28. Si𝄫 a La

## INDICACIONES DE MATIZ

Las indicaciones de matiz se pueden usar para señalar el carácter de una partitura, y se suelen emplear en combinación con los pedales de un piano. Estas indicaciones se escriben en forma abreviada. También se pueden utilizar en combinación con las horquillas de *crescendo* y *decrescendo (véase la página 94)*.

Al igual que ocurre en gran parte de la terminología musical formal, las instrucciones se basan en abreviaturas de palabras italianas. Los dos términos más básicos son *forte*, que significa «fuerte», y *piano*, que significa «suave». Se indican con una «*f*» y una «*p*» caligráficas respectivamente. Estos dos términos básicos se pueden modificar con el prefijo *mezzo*, literalmente, «medio». También se pueden intensificar: si *f* es fuerte, *ff* es muy fuerte, y *fff* es extremadamente fuerte.

Algunos compositores han llevado esta lógica a sus extremos, añadiendo muchas letras adicionales: ¡Tchaikovsky hizo famoso un solo de fagot del primer movimiento de su 6ª sinfonía marcándolo con *pppppp*! Pero al igual que las indicaciones de movimiento, las de matiz no proporcionan una instrucción precisa del volumen. Habitualmente se usan combinadas con otras indicaciones de matiz; por ejemplo, *mf (mezzo forte)* en mitad de una partitura indica al intérprete que debe tocar más fuerte que antes. La interpretación exacta depende en gran medida del criterio del músico.

| NOMBRE ITALIANO | DESCRIPCIÓN | ABREVIATURA |
|---|---|---|
| *FORTE* | Fuerte | *f* |
| *PIANO* | Suave | *p* |
| *MEZZO-FORTE* | Bastante fuerte | *mf* |
| *MEZZO-PIANO* | Bastante suave | *mp* |
| *FORTISSIMO* | Fortísimo | *ff* |
| *FORTISSISSIMO* | Extremadamente fuerte | *fff* |
| *PIANISSIMO* | Muy suave | *pp* |
| *PIANISSISSIMO* | Extremadamente suave | *ppp* |
| *FORTE PIANO* | Fuerte y repentinamente suave | *fp* |
| *POCO FORTE* | Ligeramente fuerte | *pf* |
| *SFORZATO/SFORZANDO* | Incidiendo con fuerza | *sf* |
| *RINFORZATO /RINFORZANDO* | Cada vez más fuerte | *rf* |
| *SMORZANDO* | Cada vez más suave | *smorz* |
| *CALANDO* | Cada vez más suave y más lento | *cal* |

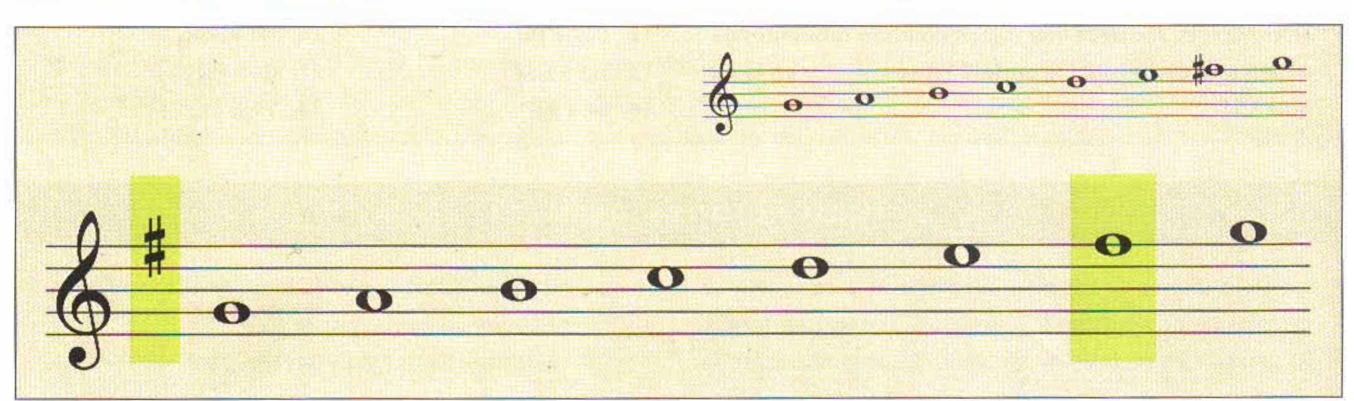
## ARMADURAS

Hasta ahora hemos estudiado la construcción de las escalas a partir de las tónicas Do, Sol y Fa. Estas notas son el TONO de cada una de estas escalas, representado por la ARMADURA que se indica al inicio de cada partitura con una serie de sostenidos o bemoles que se encuentran entre la clave y la indicación del compás. Esto no ocurre en tono de Do mayor, porque no precisa sostenidos ni bemoles. En todos los demás tonos, en cambio, se añaden sostenidos o bemoles según el uso que tienen en cada escala. Para comprender el mecanismo, tomemos como ejemplo el tono de Sol mayor.

La escala de Sol mayor está compuesta por las notas Sol, La, Si, Do, Re, Mi y Fa♯. Como toda la música que se escribe en Sol mayor emplea con mucha más frecuencia el Fa♯ que el Fa natural, en el pentagrama aparece un símbolo de sostenido en la línea superior, justo después de la clave de Sol.

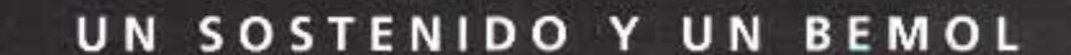
En la práctica esto significa que, a menos que se indique expresamente con un becuadro (♮), todas las notas de ese nombre se verán afectadas por esta alteración a lo largo de toda la pieza. Así, en Sol mayor, cada vez que aparezca un Fa se deberá tocar como Fa♯ –porque el Fa♮ no forma parte de la escala de Sol mayor–.

A continuación presentamos la escala de Sol mayor con la armadura correspondiente a su tono.

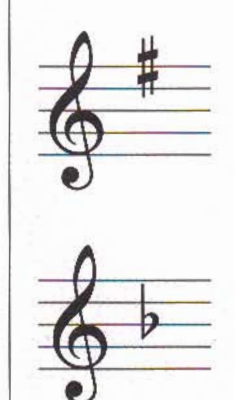


### LA CUESTIÓN DE LOS ENARMÓNICOS

Con el tiempo desarrollará un mecanismo automático que le indicará que cualquier pieza que tiene un sostenido después de la clave está en tono de Sol mayor –o Mi menor, que es su equivalente menor, como veremos más adelante–, y que todas las notas Fa que aparezcan se tienen que tocar como Fa♯. Si fuera un Sol♭, en el pentagrama no habría notas Fa, sino dos tipos de Sol (Sol natural y Sol♭), lo que obligaría a establecer la diferencia cada vez que apareciera un Sol, y eso complicaría la lectura.



### UN SOSTENIDO Y UN BEMOL



**La música escrita en Sol mayor lleva la ARMADURA de Sol mayor, que se representa con un sostenido en la línea superior del pentagrama en clave de Sol, lo que indica que, a menos que se explicite lo contrario mediante el uso de un becuadro, el Fa siempre se tocará como Fa♯.**

**La música escrita en Fa mayor ha de tener siempre un bemol en la tercera línea, si se utiliza la clave de Sol.**

### CONSTRUCCIÓN DE ESCALAS

Todas las escalas mayores se reconocen por el número de sostenidos o bemoles que aparecen al principio del pentagrama. El número y posición de los sostenidos y bemoles en cada escala sigue un patrón matemático muy sencillo. Fa es el cuarto grado en la escala de Do mayor. Si construimos una nueva escala mayor a partir del cuarto grado, se crea la escala de Fa mayor, que se distingue por el hecho de que tiene un solo bemol, la nota Si♭. Si construimos escalas nuevas a partir de ese proceso, podremos observar un interesante patrón matemático.

Proyectando el mismo patrón de intervalos a partir de Si♭ (que es el cuarto grado de la escala de Fa mayor), creamos la escala de Si♭ mayor, que se compone de las notas Si♭, Do, Re, Mi♭, Fa, Sol y La. Como se puede apreciar, tiene DOS bemoles. Si seguimos la progresión, veremos que se repite el proceso: el cuarto grado de Si♭ mayor es Mi♭. Si construimos una escala mayor con esta nota como tónica, veremos que contiene las notas Mi♭, Fa, Sol, La♭, Si♭, Do y Re: TRES bemoles. Así, al construir una nueva escala mayor a partir del cuarto grado de una escala mayor preexistente, la nueva escala siempre requerirá un bemol más.

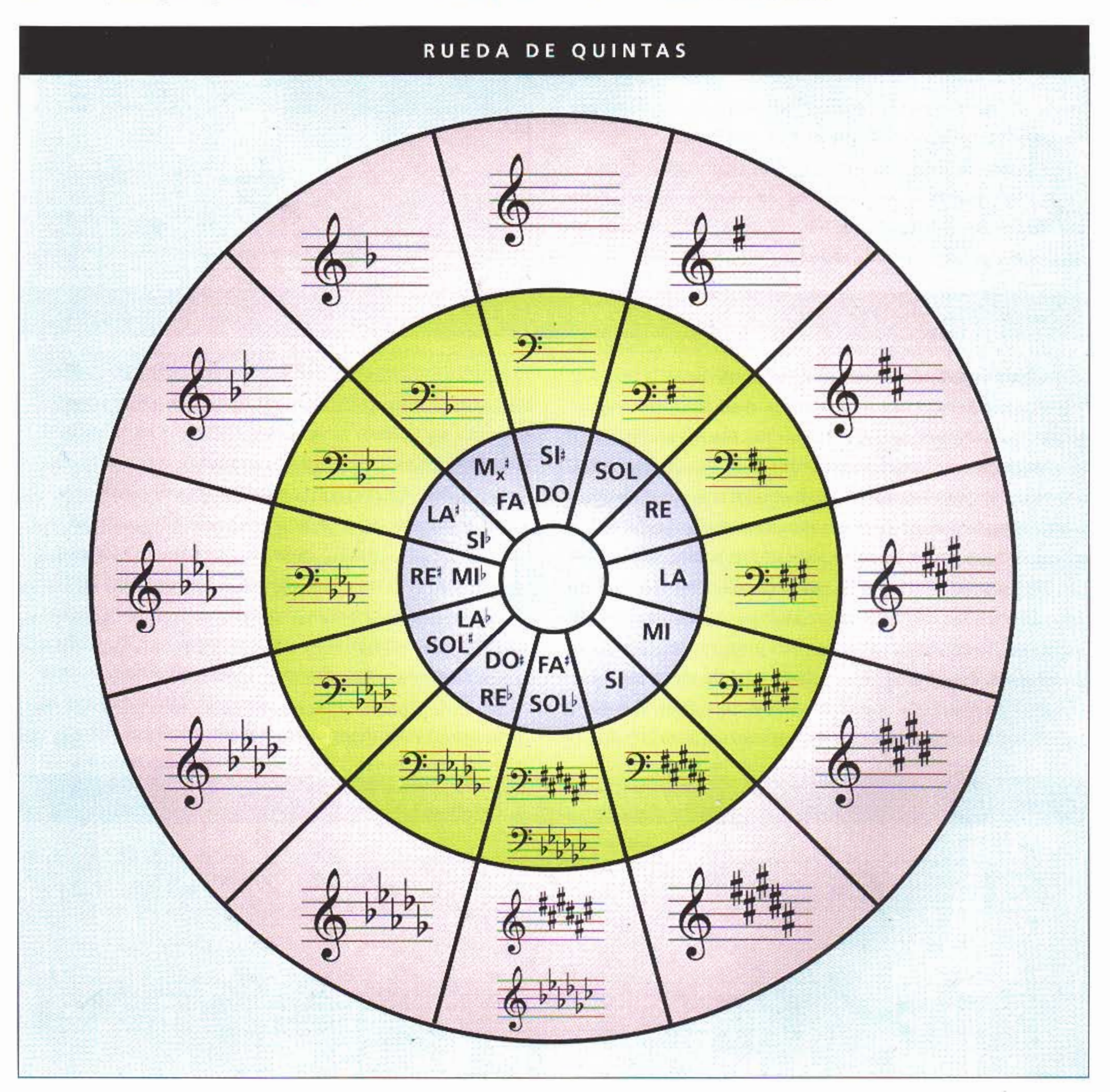
Se puede aplicar un principio similar a las armaduras compuestas de sostenidos. Si construimos una escala a partir del QUINTO grado de una escala mayor determinada, la escala resultante siempre tendrá un sostenido más, situado en el séptimo grado.

## LA RUEDA DE QUINTAS

Podemos resumir la relación entre los tonos y sus armaduras en un diagrama denominado RUEDA DE QUINTAS Y CUARTAS (abreviado normalmente como rueda de quintas), creado en 1728 por el músico alemán Johann David Heinichen. Los doce segmentos del círculo están dispuestos de modo que, moviéndose en el sentido de las agujas del reloj, las notas cambian en una 5ª justa. (Las escalas correspondientes se forman a partir del quinto grado de la escala mayor anterior.)

Empezando con el tono de Do mayor, en la parte superior del círculo, cada paso que se realiza en dirección de las agujas del reloj añade un sostenido a la armadura de ese tono. Además, el sostenido que se agrega SIEMPRE ESTÁ EN EL SÉPTIMO GRADO de la nueva escala. El principio también funciona al añadir bemoles si nos movemos en el sentido contrario a las agujas del reloj, y cada tono está a una 4ª justa POR ENCIMA desde la tónica de la escala anterior. En la práctica, eso supone que la tónica de la nueva escala es la misma nota que el cuarto grado de la escala anterior. Así, cada paso que nos movemos en sentido contrario a las agujas del reloj añade un BEMOL a la armadura del nuevo tono.

La rueda de quintas resulta útil para memorizar los patrones de creación de armaduras.



## TRANSPOSICIÓN DE UNA MELODÍA

El proceso de alterar las notas de una melodía en un mismo sentido para cambiarla de tono se llama TRANSPOSICIÓN. Ya hemos visto dos ejemplos básicos de transposición en páginas anteriores de esta lección: empezamos con la escala de Do mayor, y luego trasladamos el mismo patrón de intervalos aumentándolos una 5ª justa, creando así una escala de Sol mayor; cuando hacemos lo mismo en un intervalo de 4ª justa, creamos una escala en tono de Fa mayor.

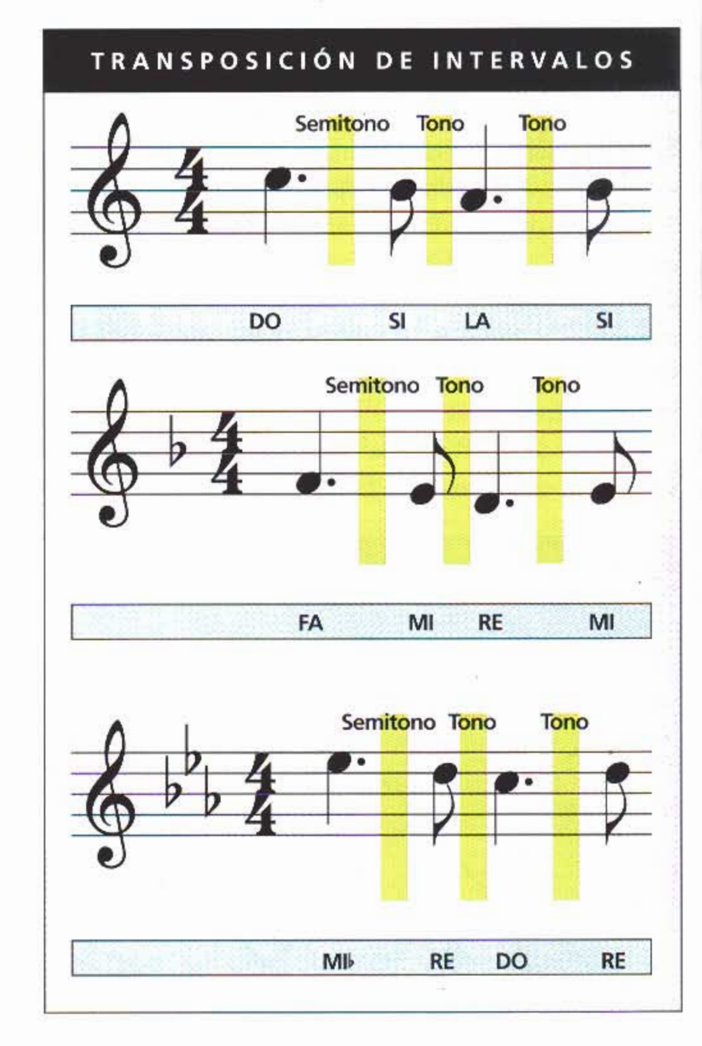
Cualquier secuencia de notas se puede mover de este modo. Al transponer la escala de Do mayor a Sol mayor, ELEVAMOS EL TONO DE CADA UNA DE LAS NOTAS EN UN INTERVALO DE 5ª JUSTA. Aplicando esta regla, los intervalos entre las notas siempre se mantienen; la única diferencia es que se encuentran en un tono distinto. Garantiza, por así decirlo, que la melodía resultante no esté desafinada.

La transposición es un concepto muy importante en música. Por ejemplo, si se tiene una canción en un tono específico que está fuera del registro de un vocalista, la capacidad de transponer permite llevar la melodía a otro tono.

### LA TRANSPOSICIÓN EN LA PRÁCTICA

Veamos los tres pentagramas del recuadro de la derecha. El de arriba está en tono de Do mayor. El intervalo entre la primera y la segunda nota es una 2ª menor (un semitono); entre la segunda y la tercera es de una 2ª mayor (un tono); entre la tercera y la cuarta nota es también una 2ª mayor. Las notas son Do - Si - La - Si. Para transponer el compás a tono de Fa mayor (en el segundo pentagrama) hay que aumentar todas las notas en una 4ª justa (o, tal como hemos visto en la «rueda de quintas», bajarlas una 5ª justa); de modo que se convierten en Fa - Mi - Re - Mi. Si tocamos ambos compases, queda claro que la melodía es exactamente la misma. Por último, podemos transponer de Fa mayor a Mi♭ mayor, aumentando todas las notas en una 7ª mayor. La sucesión de notas resultante es Mi♭ - Re - Do - Re. La melodía, no obstante, es exactamente la misma.

**TRANSPOSICIÓN DE INTERVALOS**




El fragmento seleccionado corresponde al primer compás de la marcha tradicional galesa *Rhyfelgyrch Gwyr Harlech* (conocida en inglés como *Men of Harlech*). A continuación presentamos el estribillo completo en tono de Do mayor. En la página siguiente se reproduce la misma melodía en Fa mayor y Mi♭ mayor. Obsérvense las armaduras al inicio de las partituras: la ausencia de alteraciones indica Do mayor; un bemol indica Fa mayor, y tres bemoles, Mi♭ mayor.

Se pueden comparar las tres versiones de la pieza escuchando la pista 30 del CD. **30**

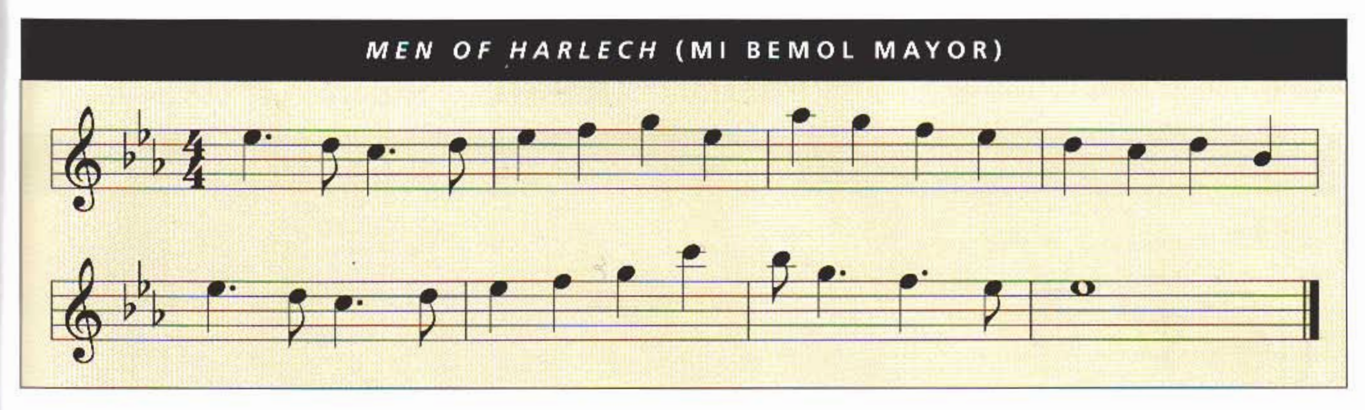
***MEN OF HARLECH* (DO MAYOR)**



## *MEN OF HARLECH* (FA MAYOR)



## *MEN OF HARLECH* (MI BEMOL MAYOR)



## FRASES MUSICALES

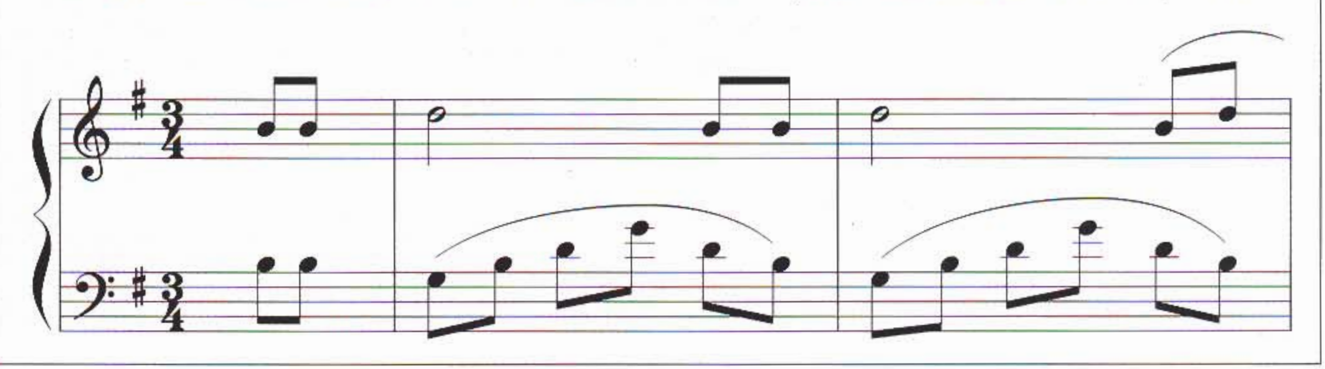
Del mismo modo que el habla se puede dividir en párrafos y frases independientes, también una partitura se puede fraccionar en frases. El equivalente musical de una oración gramatical se conoce como FRASE. Una frase musical puede mostrarse formalmente con una LIGADURA. Se trata de una curva que se puede colocar sobre una frase, cualquiera que sea su extensión.

Una característica propia de las frases musicales es que se crea una pausa natural al final, como en el habla. La ligadura situada sobre la frase tiene el efecto práctico de acortar la nota final de la misma, subrayando la naturaleza independiente del grupo.

Queda implícito que las notas que forman parte de la frase tienen que fluir suavemente, creando una cohesión que, una vez más, pone de manifiesto la «unidad» de la frase. Este modo de tocar se conoce como *LEGATO*. El factor más importante a la hora de interpretar un *legato* es que todas las notas de la ligadura se tocan sin interrupciones, como si fueran el resultado de un solo movimiento o gesto.

Fíjese en el pentagrama siguiente. En los compases 2 y 3 existen dos grupos idénticos de corcheas. Las ligaduras nos dicen que forman dos frases musicales separadas. Es la línea de acompañamiento de nuestro arreglo de la *Canción de cuna* de Brahms, que aparece en la página siguiente.

En manos de un buen músico, la interpretación de la ligadura es sutil y no se puede definir de modo preciso. Podríamos decir que se ha de tocar con «sentimiento», intentando que la música suene lo más natural posible.



## OTRA VEZ BRAHMS

Ésta es la misma pieza de Brahms que aparece en la página 45. En aquel momento no tuvimos en cuenta la armadura, pues para facilitar interpretación, estaba escrita en Do mayor. Esta vez tendrá que tocar la melodía completa en tono de Sol mayor.

Ésta es también la primera partitura en la que se incluyen INDICACIONES DE MATIZ, de las que las ligaduras son el ejemplo más frecuente. Tal como acabamos de observar, todos los compases del pentagrama de la mano izquierda se deben tocar en un movimiento suave.

Fíjese asimismo en el fraseo de la mano derecha. Observe que, al final del tercer compás, la ligadura no sólo une las dos corcheas, sino que se pierde al final de la línea. Eso indica que continúa en la línea siguiente; advierta que en el cuarto compás la ligadura empieza muy por delante de la cabeza de la primera nota, señalando que es una prolongación de la línea anterior. La frase en cuestión empieza con las dos últimas notas del tercer compás y acaba con la segunda nota del quinto.

Por último, reparará que hay unos pequeños números que aparecen de vez en cuando encima y debajo de los pentagramas. Son indicaciones de digitación que se incluyen en la partitura cuando el compositor o el arreglista quieren sugerir las posiciones más adecuadas. Cuando se toca más de una nota, los números aparecen en el mismo orden que las notas sobre el pentagrama.

**CANCIÓN DE CUNA, DE JOHANNES BRAHMS**

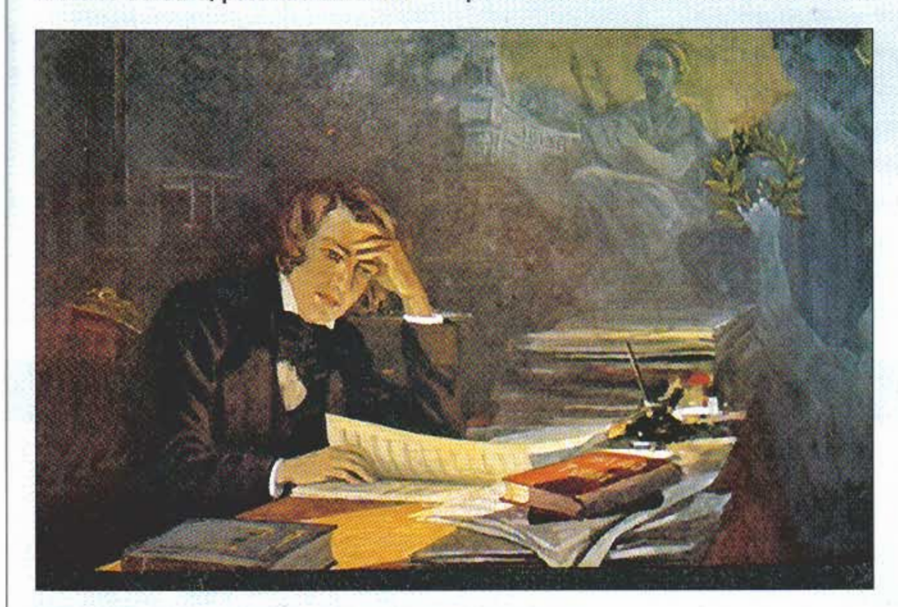


## ROBERT SCHUMANN *(1810–1856)*

Robert Schumann fue uno de los principales compositores de la época romántica. Nacido en Zwickau (Alemania) en 1810, comenzó a estudiar derecho, pero mientras cursaba sus estudios empezó a dedicarse por completo a la literatura y la música.

A los 20 años decidió centrar sus esfuerzos en convertirse en un virtuoso del piano. Esta ambición se vio frustrada cuando se lesionó gravemente la mano derecha, pasando entonces a dedicarse a la composición. La música para piano que compuso antes de los 30 años no se hizo popular de inmediato, pues fue vista como transgresora. Hoy en día Schumann está considerado como un «músico de músicos», y obras como su *Carnaval*, la *DavidsbündlerTaenze* y la *Fantasía en Do* forman parte del repertorio tradicional para piano.

En 1834 Schumann inició una importante carrera paralela, fundando y publicando el *Neue Zeitschrift für Musik (Nuevo periódico de la música)*. Desde sus páginas dio a conocer a grandes compositores como Chopin y Berlioz y criticó ferozmente a lo que juzgaba como un creciente filisteísmo. Schumann se convirtió en el crítico musical más conocido de su tiempo.



Su boda en 1840 con Clara Wieck marcó un punto de inflexión en su vida. Clara, ya conocida como gran pianista, presentó muchas de las obras de su marido ante el público. Aunque hasta entonces la mayoría de sus composiciones habían sido para piano, Clara le animó a que emprendiera proyectos más ambiciosos que quizá no fueran los más indicados para él. Aunque creó algunas aclamadas obras orquestales y de cámara, se le recuerda sobre todo por sus primeras composiciones.

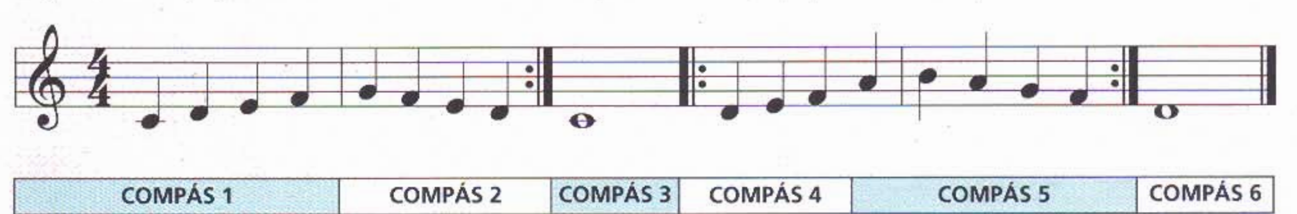
Los últimos años de Schumann se vieron ensombrecidos por la enfermedad. Tras un intento de suicidio fallido en 1854, quedó recluido en un asilo, donde murió dos años y medio más tarde.

## REPETICIONES DE FRAGMENTOS

La mayor parte de la música se basa en las repeticiones. En vez de escribir toda la pieza, podemos introducir instrucciones en el pentagrama que indiquen la repetición de algunas secciones completas.

Esto se puede hacer de formas muy sofisticadas, algunas de las cuales veremos en la Lección siete, pero ahora vamos a analizar el modo más sencillo de hacerlo: con dos puntos y una doble barra. Los puntos antes de la doble barra indican que se deben repetir los compases anteriores; si en alguno de esos compases hay una barra doble con dos puntos detrás, se repite a partir de ahí, si no, se repite desde el inicio de la pieza.

En el ejemplo siguiente, primero se tocan los compases 1 y 2; luego se repiten el 1 y el 2; se tocan los compases 3, 4 y 5; se repiten los compases 4 y 5, y por último se acaba con el compás 6.



## LA *CORAL* DE SCHUMANN

Antes de interpretar la próxima pieza, hay una serie de conceptos que debemos tener en cuenta.

Empecemos por la armadura. Los sostenidos sobre la quinta línea del pentagrama en clave de Sol y en la cuarta línea del pentagrama en clave de Fa nos indican que la partitura está en tono de Sol mayor. Eso significa que todas las notas Fa deben tocarse como Fa♯, a menos que lleven un símbolo de becuadro.

¿Dónde está el compás? En vez de los dos números habituales, el símbolo caligráfico «C» señala que la pieza está en compás completo, es decir, en cuatro por cuatro.

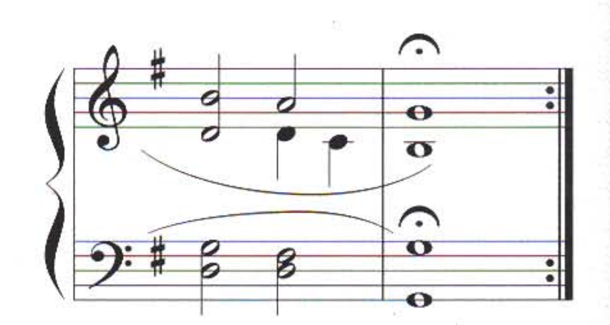
El símbolo de repetición al final del octavo compás indica que los compases anteriores se tienen que tocar de nuevo. Como no hay una barra de «inicio de repetición», se tiene que repetir desde el principio de la pieza.

Fíjese en las múltiples voces que aparecen en el séptimo compás. El recuadro de la derecha explica cómo interpretarlas.

La indicación de movimiento (*moderato*) especifica que se debe tocar a una velocidad moderada.

El símbolo *mp* (noveno compás) advierte que el resto de la pieza se ha de tocar en *mezzo-piano* o «bastante suave».

### VOCES MÚLTIPLES



**Observe el séptimo compás del pentagrama de la mano derecha (*reproducido en este recuadro*): algo extraño ocurre durante el tercer y el cuarto tiempos. Estas múltiples VOCES se crean cuando se tocan notas de distintos valores al mismo tiempo. En este ejemplo, en el tercer tiempo, la blanca (La) se sostiene durante los dos tiempos restantes del compás. Al mismo tiempo, también suena un Re negra. Pero esta nota sólo dura un tiempo. Mientras aún suena el La, cae un Do negra en el cuarto tiempo. En realidad, es bastante sencillo.**

### *CORAL*, DE ROBERT SCHUMANN

**32**

*Moderato*

*mp*

## LEER A VISTA

Gran parte del contenido de esta lección tiene como objetivo desarrollar o mejorar la capacidad de leer a vista. Aunque muchos teclistas de estilos modernos no saben leer música, es una técnica útil, especialmente cuando se toca con otros intérpretes.

CONSEJOS PARA LEER A VISTA

Seguidamente ofrecemos una breve lista de consejos útiles para leer mejor a vista:

- Acostúmbrese a leer partituras nuevas. Vaya a la biblioteca y seleccione las que le interesen. Dedicando sólo cinco minutos al día a trabajar los tonos, las armaduras, los nombres de las notas y los ritmos, en un año probablemente podrá leer incluso las piezas más complejas de música escrita.
- Cuando se enfrente a una partitura nueva, en primer lugar fíjese en el compás. Recuerde que el dígito superior indica el número de tiempos por compás; el inferior nos informa sobre el tiempo.
- Estudie la armadura. Mire cuántos sostenidos o bemoles hay al inicio del pentagrama para saber qué notas tiene que alterar.
- Busque cualquier nota o símbolo que no le resulte familiar. En particular localice las alteraciones –sostenidos, bemoles y becuadros– y analice el efecto que tienen.
- Gran parte de la música escrita se basa en la repetición de notas o ritmos. Localice los lugares donde se producen las repeticiones con el fin de facilitar la lectura.
- Cuando toque una partitura por primera vez, empiece con un ritmo regular. Cuente un compás antes de empezar y siga contando los tiempos en voz baja mientras toca.



# LECCIÓN CINCO

## TRÍADAS Y ESCALAS MENORES

**En esta lección vamos a introducir el concepto de ACORDE, que es el efecto de tocar tres o más notas al mismo tiempo. Hemos tratado este tema con anterioridad, pero esta vez vamos a hablar de él con más detalle, en particular de la importancia de los acordes de tres notas o TRÍADAS. Es fundamental entender los acordes correctamente, puesto que forman la base de estructuras más complejas. Tal como vamos a ver, los acordes y las escalas están relacionados por naturaleza. Por esta razón explicaremos los tres tipos de ESCALAS MENORES. No obstante, antes hablaremos de aspecto del movimiento, la velocidad a la que se toca.**

### INDICACIONES DE MOVIMIENTO

Ya hemos tenido un primer acercamiento al MOVIMIENTO en la página 42. El movimiento o «*tempo*» indica la duración de cada tiempo y suele medirse en pulsaciones por minuto (en inglés, *beats per minute*, «bpm»). A veces aparece indicado al inicio de una partitura con una nota seguida de un número. El ejemplo siguiente señala que se deben tocar cien negras por minuto.

♩ = 100

Se puede medir este valor de diferentes modos. Tradicionalmente, los músicos y los compositores empleaban un mecanismo en forma de pirámide llamado METRÓNOMO, que se puede ajustar manualmente para emitir un clic audible a ritmo específico.

El metrónomo, inventado hacia el año 1812 por un hol dés llamado Dietrich Winkler, fue copiado, modificado y tentado en 1815 por Johann Maelzel, a quien, aunque desp fue denunciado por Winkler, fue atribuida la autoría del a rato, hasta el punto de ser denominado «metrónomo de M zel»; incluso hoy en día existen partituras que presentan letras «M.M.» junto al valor de referencia del tiempo.

**M. M. = 100**

Sin embargo, recientemente muchos músicos modernos optado por una máquina de percusión electrónica o secuen

### BREVE HISTORIA DE LAS ESCALAS

**¿Qué es lo que hace tan especiales a las escalas mayor y menor? Para entender por qué han evolucionado de este modo, echemos una ojeada a la historia.**

**Las primeras escalas musicales se atribuyen a los antiguos griegos. Las escalas se componían de ocho notas, de las cuales la última tenía un tono una octava superior que la primera. La Iglesia las adoptó en la Edad Media y las rebautizó como MODOS. Estas escalas se construían alrededor de lo que habría sido el equivalente de las notas «blancas» del teclado del piano. (En aquella época no se empleaban las notas enarmónicas.)**

**Había siete modos, cada uno a partir de una nota diferente. Cada modo tenía una serie de intervalos diferentes y cualidades características propias. Los modos se conocían por sus nombres griegos originales, que eran los siguientes:**

1. **JÓNICO (Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do)**
2. **DÓRICO (Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do - Re)**
3. **FRIGIO (Mi - Fa - Sol - La - Si - Do - Re - Mi)**
4. **LIDIO (Fa - Sol - La - Si - Do - Re - Mi - Fa)**
5. **MIXOLIDIO (Sol - La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol)**
6. **EÓLICO (La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol - La)**
7. **LOCRIO (Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si)**

**Esta estructura sobrevivió hasta el siglo XVI, cuando surgieron composiciones polifónicas cada vez más complejas que superaban el sistema modal. En el siguiente siglo evolucionó un nuevo orden armónico basado en las tonalidades. Se desarrolló la idea de la tónica como fundamental y los intervalos de la escala se fijaron en razón de su distancia a la tónica. Ello permitía identificar la tónica a partir de los tonos y ordenar la escala y la melodía tomándola como referencia.**

dor MIDI para producir el mismo efecto, por lo que se usa cada vez más la abreviatura «bpm» (en detrimento de la referencia a una nota). En realidad, el crecimiento de la «cultura de los DJ» y la cada vez mayor popularidad de la música electrónica de discoteca han introducido el término en el vocabulario popular.

Aunque esta cifra es muy precisa, en la práctica se suele usar como referencia genérica más que como valor inamovible. La mayoría de composiciones clásicas incluyen la indicación, pero lo cierto es que pocos músicos o directores tienen un sentido del ritmo tan perfecto como para poder aplicar estos valores de forma instintiva. Algunos compositores, conscientes de esta imprecisión, incluyen, antes de la cifra, la palabra *circa*, que significa «aproximadamente» y se suele abreviar como «*c*».

### CUIDADO CON EL TIPO DE NOTA

La mayoría de referencias de ritmo se muestran en relación con valores de negra, pero ello puede variar dependiendo de la pieza. Piense en estas dos referencias de ritmo: cien blancas por minuto es lo mismo que doscientas negras por minuto, pero si tuviera que aplicarlas, la música sonaría muy distinta.

## TÉRMINOS DE MOVIMIENTO

En muchas partituras se especifica un movimiento general. Estas instrucciones se presentan, por tradición, con sus nombres originales en italiano, que se usan desde hace siglos y que han adoptado los músicos clásicos de todo el mundo, lo que significa que han tenido que familiarizarse con un vocabulario mínimo de vocablos en este idioma.

La lista del recuadro de la derecha de esta página muestra una amplia selección de estos términos, conocidos como

### INDICACIONES DE MOVIMIENTO

**En el momento de decidir a qué velocidad tocar una partitura, el intérprete o director tiene una libertad de acción bastante amplia. Si se observa la lista siguiente, se verá que una pieza tocada *andante* puede interpretarse a cualquier velocidad entre 75 y 105 bpm, lo que puede causar grandes variaciones entre distintas interpretaciones.**

**Otro uso tradicional de las indicaciones de movimiento –que en el pasado ha provocado cierta confusión– es el de marcas de carácter o expresión en la interpretación.**

**He aquí una pequeña lista de las indicaciones de movimiento más frecuentes:**

| NOMBRE ITALIANO | DESCRIPCIÓN | bpm |
|---|---|---|
| *GRAVE* | MUY LENTO, SERIO | MENOS DE 40 |
| *LENTO* | LENTO | 40-55 |
| *ADAGIO* | TRANQUILO | 55-75 |
| *ANDANTE* | AL PASO | 75-105 |
| *MODERATO* | VELOCIDAD MODERADA | 105-120 |
| *ALLEGRO* | RÁPIDO (LITERALMENTE, ALEGRE) | 120-150 |
| *VIVACE* | VIVO | 150-170 |
| *PRESTO* | MUY RÁPIDO | 170-210 |
| *PRESTISSIMO* | LO MÁS RÁPIDO POSIBLE | MÁS DE 210 |

TÉRMINOS DE MOVIMIENTO. Junto a la traducción se indica el número aproximado de tiempos por minuto correspondiente. En las páginas 116-117 se ofrece una selección mayor de términos similares.

### CÓMO MANTENER EL RITMO

**Para muchos principiantes, mantener el ritmo es muy difícil. Aunque algunas personas parecen tener un mayor «sentido del ritmo» que otras, no se preocupe si al principio le cuesta. Es algo que se aprende con la práctica.**

**Adquirir práctica con el movimiento es sencillo si se tiene un aparato para medir el tiempo. Lo más sencillo es un reloj que cada segundo o cada medio segundo produzca un ruido. Pero un metrónomo, un sintetizador o un programa de secuenciación MIDI –que permitan establecer el ritmo– son mucho más útiles.**

**El estudio de las escalas y los arpegios con un metrónomo –y variando el ritmo– debería convertirse en un hábito.**

**Realice el siguiente ejercicio básico:**

**1. Fije el metrónomo a 60 (un clic por segundo).**
**2. Toque el Do 3 cada tiempo durante cuatro compases.**
**3. Toque el Do 3 cada medio tiempo durante cuatro compases.**
**4. Toque el Do 3 cada cuarto de tiempo durante cuatro compases.**

**Cambie de dedo y haga el ejercicio con las dos manos.**

## LAS TRES ESCALAS MENORES

Se habrá dado cuenta (esperamos) de que la escala mayor se construye a partir de un patrón fijo de siete intervalos desde la tónica a la octava. Aunque la escala mayor es el tipo de escala más frecuente, desde luego no es la única. También se usa mucho la ESCALA MENOR. A diferencia de la escala mayor, en la que el patrón de intervalos siempre es el mismo, hay tres tipos distintos de escala menor, cada una con características ligeramente diferentes, aunque las tres se pueden definir a partir de una serie fija de siete intervalos, desde la tónica a la octava. Son la MENOR NATURAL (a veces también denominada MENOR RELATIVA), la MENOR ARMÓNICA y la MENOR MELÓDICA. Las tres escalas menores comparten una diferencia en relación con la escala mayor, y es que el tercer grado siempre está rebajado un semitono. Las diferencias entre las tres escalas menores tienen que ver con variaciones en el sexto y séptimo grado.

## LA ESCALA MENOR NATURAL

El patrón de intervalos entre las notas que componen la escala menor natural es, en tono de Do:

| | | |
|---|---|---|
| **I** | **Do a Re** | **un tono** |
| **II** | **Re a Mi♭** | **un semitono** |
| **III** | **Mi♭ a Fa** | **un tono** |
| **IV** | **Fa a Sol** | **un tono** |
| **V** | **Sol a La♭** | **un semitono** |
| **VI** | **La♭ a Si♭** | **un tono** |
| **VII** | **Si♭ a Do** | **un tono** |

### TOCAR UNA ESCALA MENOR NATURAL ASCENDENTE

Para formar una escala menor natural a partir de una escala mayor se tiene que rebajar el tercer, el sexto y el séptimo grados en un semitono.

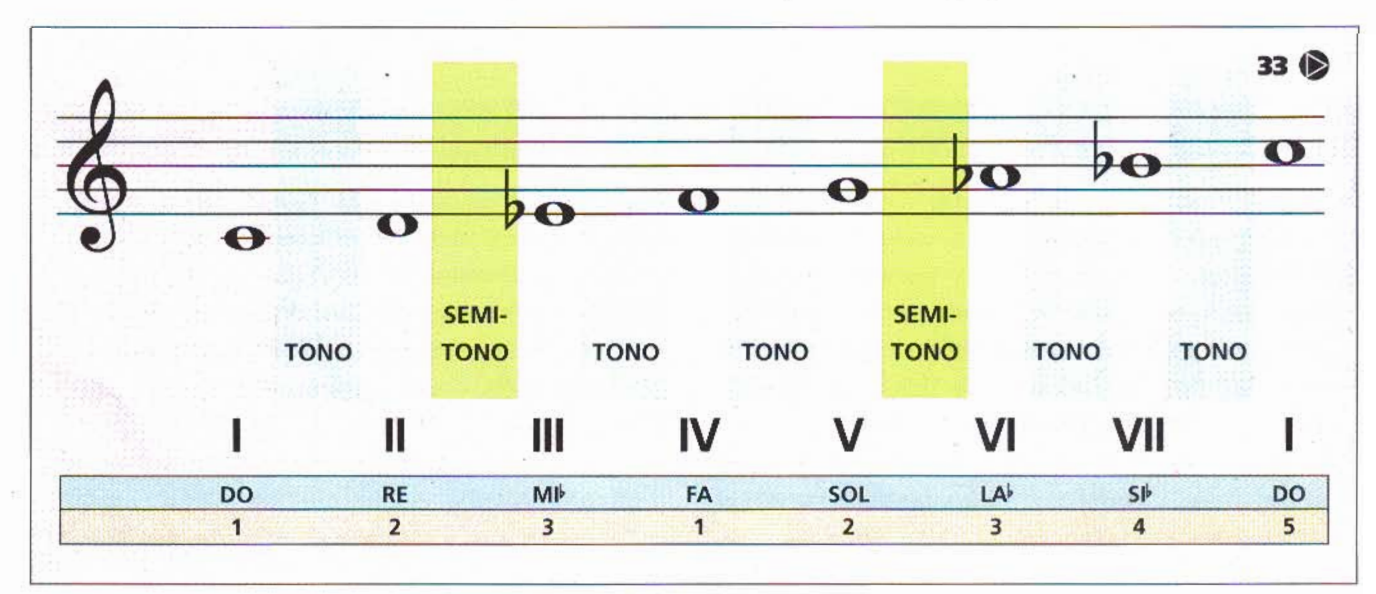
La escala ascendente se puede tocar con la digitación indicada. Probablemente le parecerá difícil extender los dedos de en medio, anular y meñique para tocar el La♭, el Si♭ y el Do, pero cuanto más practique movimientos como éste, más fácil será.

1. Toque el Do con el pulgar.
2. Toque el Re con el índice.
3. Toque el Mi♭ con el dedo de en medio.
4. Pase el pulgar por debajo de los otros dedos para tocar el Fa.
5. Toque el Sol con el índice.
6. Toque el La♭ con el dedo de en medio.
7. Toque el Si♭ con el anular.
8. Toque el Do con el meñique.

### TOCAR UNA ESCALA MENOR NATURAL DESCENDENTE

A continuación, intente seguir la digitación siguiente para tocar la escala menor natural de Do en secuencia descendente (Do - Si♭ - La♭ - Sol - Fa - Mi♭ - Re - Do):

1. Toque de Do a Sol usando los dedos meñique, anular, de en medio e índice.
2. Toque el Fa con el pulgar.
3. Pase el dedo de en medio sobre el pulgar para tocar el Mi♭.
4. Toque el Re con el índice.
5. Toque el Do con el pulgar.



## LA ESCALA MENOR ARMÓNICA

La escala menor armónica se diferencia de la escala menor natural en que el séptimo grado está elevado en un semitono. Así, el patrón de intervalos empleado para crear la escala es el siguiente:

| | | |
|---|---|---|
| I | Do a Re | un tono |
| II | Re a Mi♭ | un semitono |
| III | Mi♭ a Fa | un tono |
| IV | Fa a Sol | un tono |
| V | Sol a La♭ | un semitono |
| VI | La♭ a Si | un tono + un semitono |
| VII | Si a Do | un semitono |

Observe que, al elevar el séptimo grado, el intervalo entre el sexto y el séptimo es de tres semitonos.

### TOCAR UNA ESCALA MENOR ARMÓNICA ASCENDENTE

Interprete la escala menor armónica de Do siguiendo el ejemplo. La digitación se diferencia de la de la escala menor natural por el salto algo extraño de tres semitonos entre la sexta y la séptima notas:

1. Toque el Do con el pulgar.
2. Toque el Re con el índice.
3. Toque el Mi♭ con el dedo de en medio.
4. Pase el pulgar por debajo para tocar el Fa.
5. Toque el Sol con el índice.
6. Toque el La♭ con el dedo de en medio.
7. Pase el pulgar por debajo para tocar el Si.
8. Toque el Do con el índice.

## ¿QUÉ SIGNIFICA MENOR?

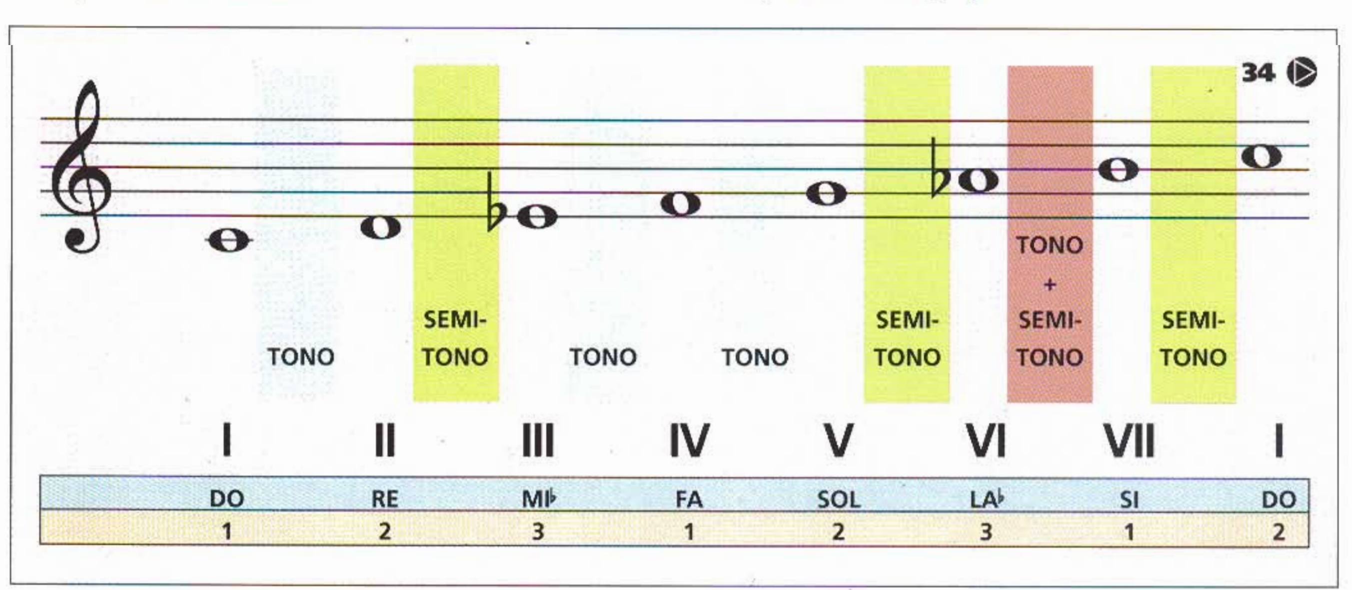
**Como una pieza musical escrita en un tono mayor, la partitura en tono menor también tiene un aire característico. Al estudiar y tocar una escala menor natural observará que la diferencia más significativa entre las dos es la tercera nota: la escala mayor utiliza un intervalo de 3ª mayor con la tónica; la escala menor, un intervalo de 3ª menor, es decir, una diferencia de un semitono.**

**Pero ¿qué significa esta diferencia en la práctica? ¿Cómo influye en el efecto que produce al escuchar una partitura? Aunque la comparación puede resultar algo superficial, se puede pensar que la distinción entre la música escrita en un tono mayor y otro menor es como la discrepancia entre un sonido alegre y otro triste. En términos generales, las partituras que suelen parecernos tristes o melancólicas en muchos casos se han escrito en un tono menor.**

**Un buen ejemplo para poder apreciar lo que se está explicando es la diferencia que se aprecia al comparar la alegre *Marcha Nupcial*, escrita en un tono mayor, con la *Marcha Fúnebre*, escrita en un tono menor.**

### TOCAR UNA ESCALA MENOR NATURAL DESCENDENTE

1. De Do a Sol use meñique, anular, de en medio e índice.
2. Toque el Fa con el pulgar.
3. Pase el dedo de en medio sobre el pulgar para tocar el Mi♭.
4. Toque el Re con el índice.
5. Toque el Do con el pulgar.

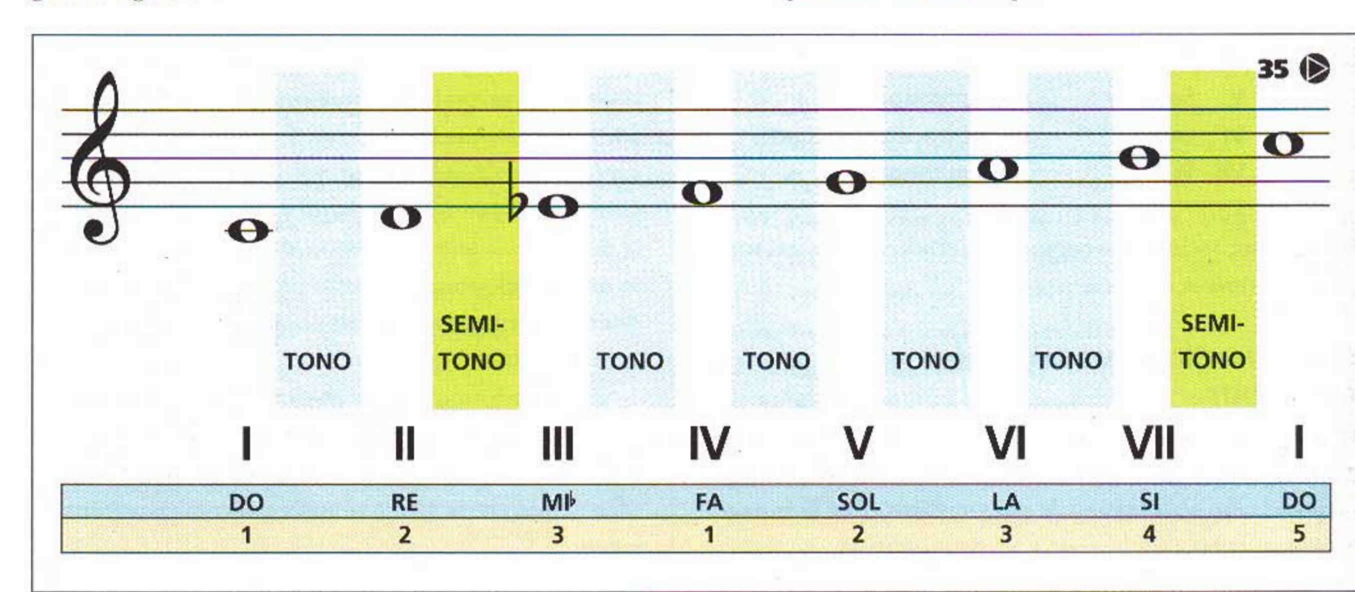


## LA ESCALA MENOR MELÓDICA

Uno de los problemas de trabajar con la escala menor armónica es el intervalo «difícil» de tres semitonos que hay. Para hacerlo más aceptable al oído, la superdominante se puede elevar un semitono, creando la escala menor melódica.

Interprete la escala siguiente e intente distinguir el efecto de «elevación» del sexto grado de la escala. Puede aplicar la siguiente digitación:

1. Toque el Do con el pulgar.
2. Toque el Re con el índice.
3. Toque el Mi♭ con el dedo de en medio.
4. Pase el pulgar por debajo de los otros dos dedos para poder tocar el Fa.
5. Toque el Sol con el índice.
6. Toque el La con el dedo de en medio.
7. Toque el Si con el anular.
8. Toque el Do con el meñique.

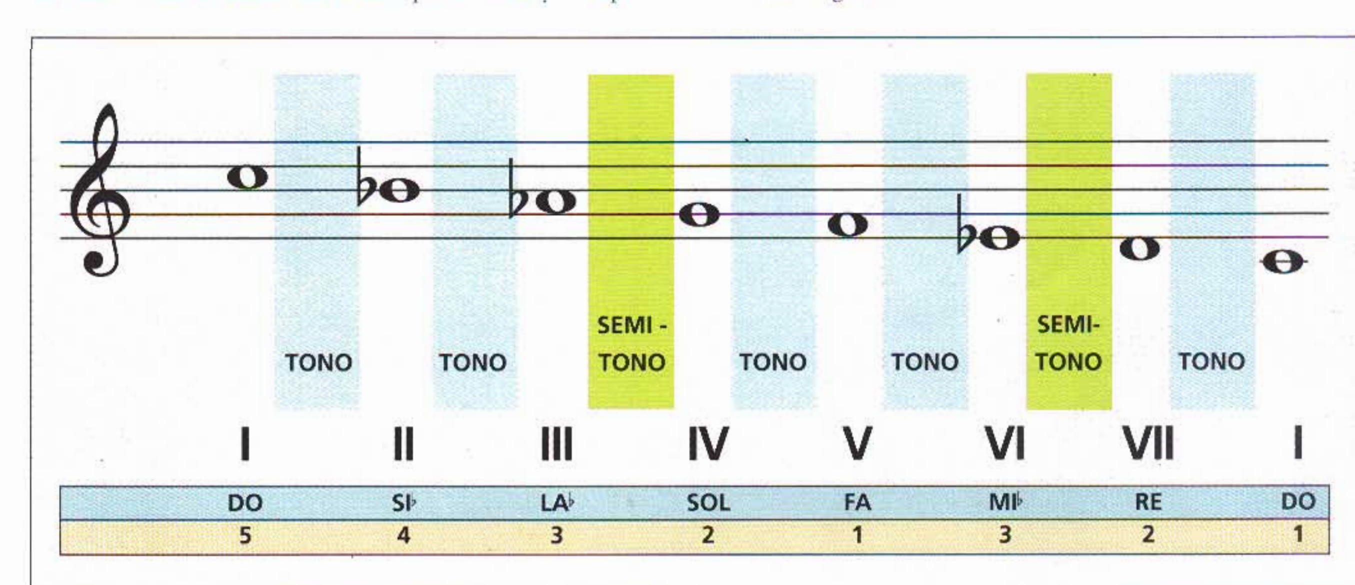



### TOCAR UNA ESCALA MENOR MELÓDICA DESCENDENTE

Los intervalos que acabamos de indicar sólo valen para la escala menor melódica ASCENDENTE. Al descender, la elevación de la sexta y la séptima puede sonar de forma extraña.

Para resolver este problema, al interpretar la escala menor melódica descendente se observará que la sexta y la séptima notas suenan más agradables SIN ALTERACIÓN. Ello significa que, cuando interpretamos una escala menor melódica descendente, tocamos las notas de una escala MENOR NATURAL. Es muy importante comprender la diferencia entre las dos escalas.

Siga la digitación indicada debajo del pentagrama al tocar la escala siguiente.



## RELACIÓN ENTRE TONOS MAYORES Y MENORES

Si se construye una escala menor natural a partir del sexto grado de una escala mayor, se observará que ocurre un fenómeno interesante. Fíjese en las dos escalas de la derecha. El pentagrama superior muestra una escala de Do mayor; el pentagrama inferior, la escala de La menor natural. (El La es el sexto grado de la escala de Do mayor.)




La escala de Do mayor y la escala de La menor natural tienen las mismas notas, aunque las tónicas son diferentes. Esta relación significativa entre la escala de Do mayor y la de La menor natural se describe de dos modos distintos. La escala de La menor se puede denominar RELATIVA MENOR de Do mayor. Del mismo modo, la escala de Do mayor se puede definir como RELATIVA MAYOR de la escala de La menor.

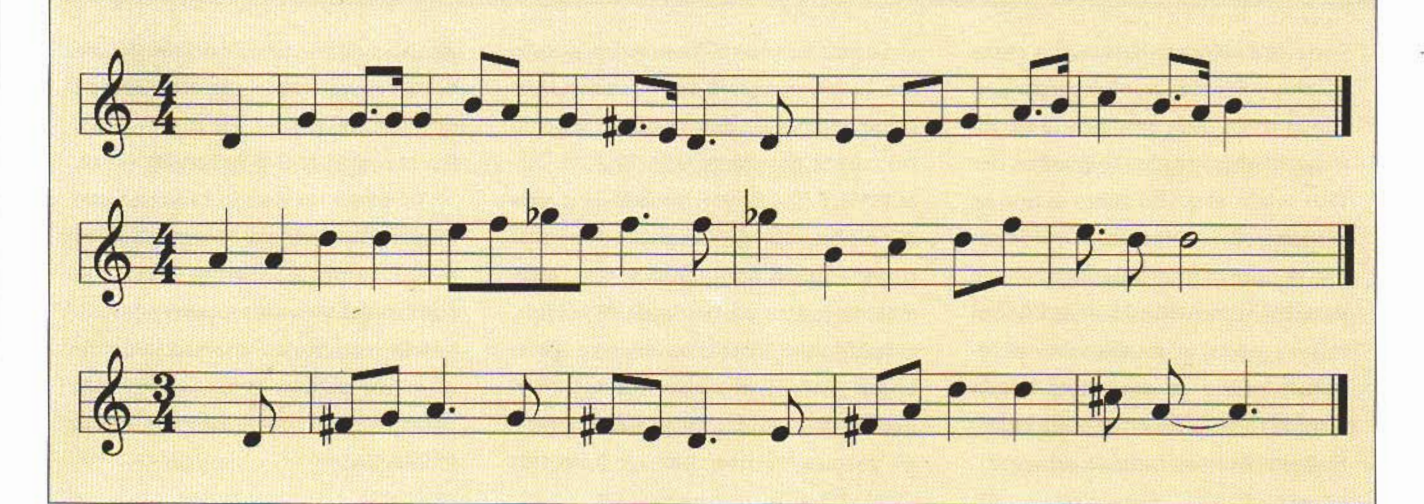
Conviene comprender las relaciones entre las dos escalas. Dado que ambas se tocan sin sostenidos o bemoles, tienen la misma armadura. Ya hemos visto que se puede deducir el tono de una partitura contando el número de sostenidos y bemoles entre la clave y el compás. La relación entre el tono mayor y el menor supone que esta observación también se puede hacer cuando la pieza está escrita en un tono menor.

A la derecha presentamos una lista de los tonos principales con sus equivalentes menores y sus armaduras.

| | | |
|---|---|---|
| DO MAYOR | = | LA MENOR |
| SOL MAYOR | = | MI MENOR (1 sostenido) |
| RE MAYOR | = | SI MENOR (2 sostenidos) |
| LA MAYOR | = | FA♯ MENOR (3 sostenidos) |
| MI MAYOR | = | DO♯ MENOR (4 sostenidos) |
| SI MAYOR | = | SOL♯ MENOR (5 sostenidos) |
| FA♯ MAYOR | = | RE♯ MENOR (6 sostenidos) |
| FA MAYOR | = | RE MENOR (1 bemol) |
| SI♭ MAYOR | = | SOL MENOR (2 bemoles) |
| MI♭ MAYOR | = | DO MENOR (3 bemoles) |
| LA♭ MAYOR | = | FA MENOR (4 bemoles) |
| RE♭ MAYOR | = | SI♭ MENOR (5 bemoles) |
| SOL♭ MAYOR | = | MI♭ MENOR (6 bemoles) |

## DESCUBRA EL TONO

Le proponemos un ejercicio que pondrá a prueba sus conocimientos sobre tonos. Tenemos tres pentagramas y cada uno se presenta como si estuviera en Do mayor, lo que significa que todas las alteraciones se muestran explícitamente en los compases y no con una armadura al principio del pentagrama. El ejercicio consiste en tocar cada pentagrama e identificar sus tonos respectivos. Encontrará las respuestas en la página 191.



## TRÍADAS

Cuando se tocan tres o más notas a la vez, el efecto musical resultante se denomina ACORDE. La forma más simple de acorde es una TRÍADA, que está compuesta de tres notas.

Las tríadas se componen de una nota fundamental y otras dos que forman unos intervalos específicos. Las tres notas siempre son la tónica, la 3ª y la 5ª superiores. No obstante, dado que existen diferentes tipos de 3ª y de 5ª, también hay diferentes tipos de tríadas. En realidad, se conocen cuatro tipos de tríada, y cada una usa terceras y quintas diferentes: TRÍADA MAYOR, TRÍADA MENOR, TRÍADA AUMENTADA y TRÍADA DISMINUIDA.

Si toca las cuatro tríadas una después de otra, apreciará los diferentes sonidos que producen. Puede escucharlos en la pista 36 del CD.

36

### TRÍADA MAYOR

La tríada mayor se compone de la fundamental, una 3ª mayor y una 5ª justa. En tono de Do, tal como se muestra a la derecha, se usan las notas Do, Mi y Sol. Esta combinación de notas se denomina acorde de DO MAYOR. Toque el acorde tal como se muestra en la imagen




TRÍADA MENOR

MI♭
DO
SOL







(*arriba a la izquierda*), usando el pulgar, el índice y el dedo de en medio.

### TRÍADA MENOR

La tríada menor está compuesta por la fundamental, una 3ª menor y una 5ª justa. En tono de Do, usa las notas Do, Mi♭ y Sol. Se diferencia de la tríada mayor en que la 3ª está rebajada. Este acorde se suele denominar de DO MENOR. Toque el acorde tal como se indica en el recuadro.

### ACORDES SOBRE LAS ESCALAS

**Podemos reforzar la relación entre escalas y acordes construyendo una tríada sobre cada grado de la escala mayor. Estos acordes se pueden definir según el grado sobre el que se construyen. La tríada construida sobre el primer grado de la escala se describe como TRÍADA TÓNICA; del mismo modo, el acorde sobre el segundo grado se denomina tríada SUPERTÓNICA. De esta forma se definen los acordes hasta la octava.**

**La idea tiene un valor práctico, puesto que los grados también se pueden usar como descripción abreviada. En tono de Do mayor, por ejemplo, la TRÍADA DOMINANTE (Sol mayor) también se puede denominar acorde «V» porque se construye a partir del quinto grado. Además de usarse en teoría de la música, este enfoque a veces también se aplica en un entorno musical informal, en el que se usan tablas de acordes en vez de música escrita. Por ejemplo, un «uno - cuatro - cinco en Sol» describiría una secuencia de acordes con una progresión de Sol mayor («I»), Do mayor («IV») y Re mayor («V»).**

**Tal como irá viendo cada vez con mayor claridad, existe una relación especial entre los acordes y las notas construidas sobre los grados primero, cuarto y quinto de una escala diatónica: así, las tríadas «I», «IV» y «V» también se conocen como TRÍADAS PRIMARIAS.**

### TRÍADA AUMENTADA

La tríada aumentada comprende la fundamental, la 3ª mayor y la 5ª aumentada. Este acorde sólo se diferencia de la tríada mayor en que la quinta nota está elevada –o aumentada–. En Do mayor, se compone de las notas Do, Mi y Sol♯.

### TRÍADA DISMINUIDA

Por último, la tríada disminuida está formada por la fundamental, un intervalo de 3ª menor y otro de 5ª disminuida. En tono de Do mayor, las notas empleadas son Do, Mi♭ y Sol♭. Este acorde se denomina de Do DISMINUIDA.

## RELACIONES ENTRE ACORDES

El aspecto más significativo de la teoría de la armonía es la forma en que suenan los acordes cuando se tocan relacionados. Se trata del concepto en el que se basan todas las estructuras musicales.

Ya sabemos la relación que mantienen las notas de una escala diatónica, así que el modo más efectivo que existe de mostrar relaciones similares entre acordes es construir tríadas a partir de las escalas menores y mayores. El pentagrama siguiente muestra las tríadas confeccionadas a partir de la escala de Do mayor. Podría describirse como una ESCALA ARMONIZADA. Si construimos una tríada a partir de cada nota de la escala USANDO SÓLO NOTAS PERTENECIENTES A ESA ESCALA, observamos que en realidad sólo el primer, el cuarto y el quinto acordes son tríadas mayores; en el segundo, el tercero y el sexto grados se crean tríadas menores, y en el sexto se crea una tríada disminuida.

Toque la secuencia. Escuche cómo fluyen los acordes uno después de otro y fíjese en lo bien que se resuelve la tríada de Si disminuida en Do mayor.

37

| DO MAYOR (I) TÓNICA | RE MAYOR (II) SUPERTÓNICA | MI MAYOR (III) MEDIANTE | FA MAYOR (IV) SUBDOMINANTE | SOL MAYOR (V) DOMINANTE | LA MENOR (VI) SUPERDOMINANTE | SI DISMINUIDA (VII) SENSIBLE | DO MAYOR (I) TÓNICA |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5ª justa (Sol) | 5ª justa (La) | 5ª justa (Si) | 5ª justa (Do) | 5ª justa (Re) | 5ª justa (Mi) | 5ª disminuida (Fa) | 5ª justa (Sol) |
| 3ª mayor (Mi) | 3ª menor (Fa) | 3ª menor (Sol) | 3ª mayor (La) | 3ª mayor (Si) | 3ª menor (Do) | 3ª menor (Re) | 3ª mayor (Mi) |
| fundamental (Do) | fundamental (Re) | fundamental (Mi) | fundamental (Fa) | fundamental (Sol) | fundamental (La) | fundamental (Si) | fundamental (Do) |

## ESCALA MENOR ARMÓNICA

También se pueden construir tríadas a partir de cada grado de la escala menor. No obstante, dado que las escalas menores natural, melódica y armónica utilizan notas ligeramente distintas, cada escala genera tres secuencias de tríadas diferentes. A continuación mostramos tres escalas con una tónica o fundamental de Do. Toque cada una de las escalas armónicas. Podrá apreciar cómo destacan las diferencias de carácter entre las tres escalas.

**DO MENOR NATURAL**

| | | |
|---|---|---|
| (I) | Do menor | (Do, Mi♭, Sol) |
| (II) | Re disminuida | (Re, Fa, La♭) |
| (III) | Mi♭ mayor | (Mi♭, Sol, Si♭) |
| (IV) | Fa menor | (Fa, La♭, Do) |
| (V) | Sol menor | (Sol, Si♭, Re) |
| (VI) | La♭ mayor | (La♭, Do, Mi♭) |
| (VII) | Si♭ mayor | (Si♭, Re, Fa) |
| (I) | Do menor | (Do, Mi♭, Sol) |

**DO MENOR ARMÓNICA**

| | | |
|---|---|---|
| (I) | Do menor | (Do, Mi♭, Sol) |
| (II) | Re disminuida | (Re, Fa, La♭) |
| (III) | Mi♭ aumentada | (Mi♭, Sol, Si) |
| (IV) | Fa menor | (Fa, La♭, Do) |
| (V) | Sol mayor | (Sol, Si, Re) |
| (VI) | La♭ mayor | (La♭, Do, Mi♭) |
| (VII) | Si disminuida | (Si, Re, Fa) |
| (I) | Do menor | (Do, Mi♭, Sol) |

**DO MENOR MELÓDICA**

| | | |
|---|---|---|
| (I) | Do menor | (Do, Mi♭, Sol) |
| (II) | Re menor | (Re, Fa, La) |
| (III) | Mi♭ aumentada | (Mi♭, Sol, Si) |
| (IV) | Fa mayor | (Fa, La, Do) |
| (V) | Sol mayor | (Sol, Si, Re) |
| (VI) | La disminuida | (La, Do, Mi♭) |
| (VII) | Si disminuida | (Si, Re, Fa) |
| (I) | Do menor | (Do, Mi♭, Sol) |

## ACORDES DESPLEGADOS EN SOL MAYOR Y FA MAYOR

Ya tratamos los acordes desplegados en la Lección cuatro. A continuación presentamos dos series más para ampliar los aspectos técnicos de las sesiones prácticas. Una vez más, siga cuidadosamente la digitación indicada para ambas manos.

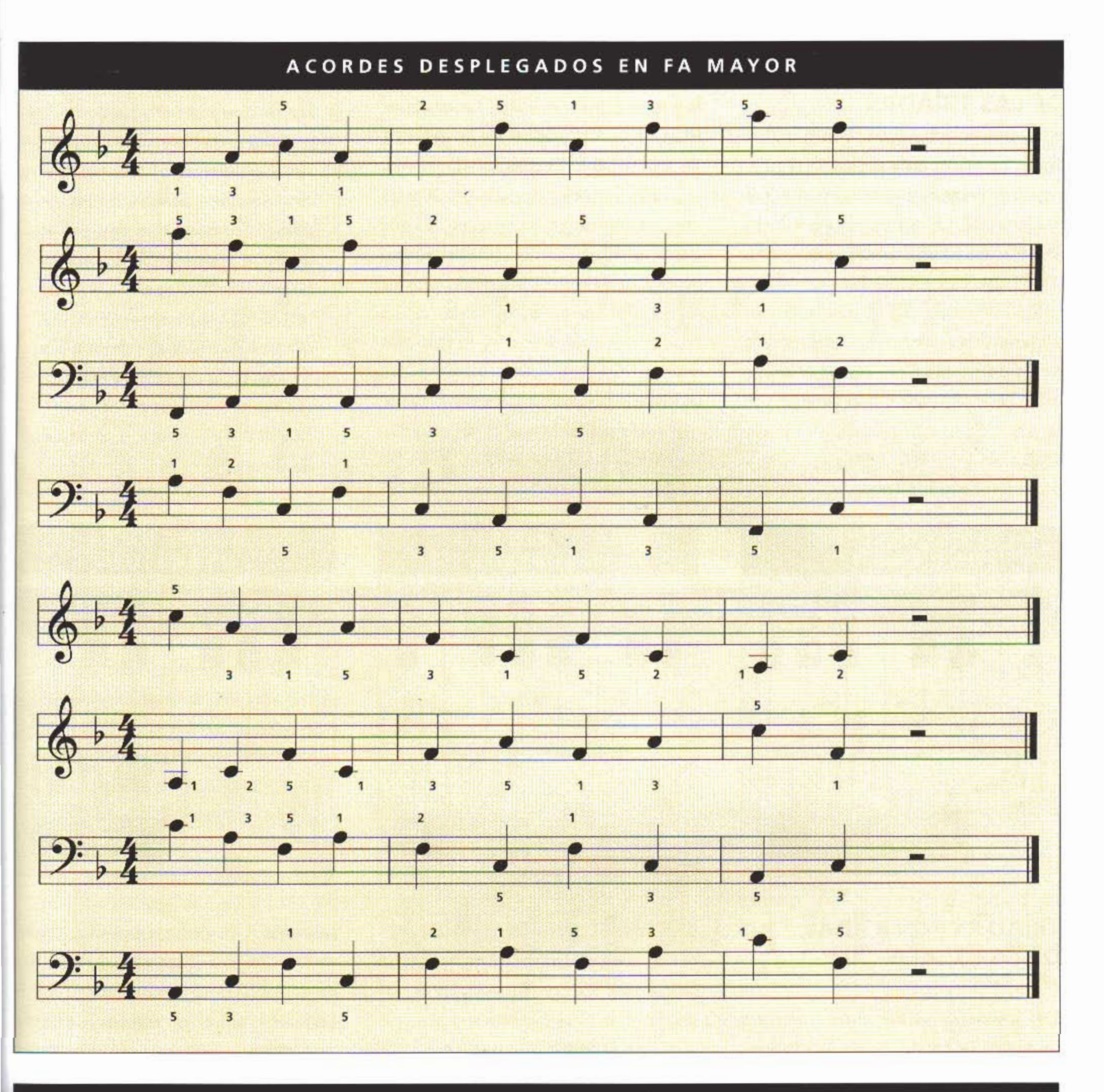
### TRANSPOSICIÓN DE LOS EJERCICIOS

A estas alturas ya debería ser capaz de adaptar estos ejercicios en escalas mayores a cualquier otro tono y con cualquier otro tipo de escala. Dado que los ejercicios se basan en la fundamental (I), la 3ª mayor (III) y la 5ª justa (V), la adaptación es sencilla. El primer ejercicio sigue este patrón: I - III - V - III - V - I - V - I - III - I. Para tocarlo en tono de Fa♯ mayor, hay que saber que la fundamental será Fa♯, la 3ª mayor, La♯, y la 5ª justa, Do♯, con lo que las notas serán Fa♯ - La♯ - Do♯ - La♯ - Do♯ - Fa♯ - Do♯ - Fa♯ - La♯ - Fa♯.

Este tipo de ejercicio se puede adaptar a cualquier tono menor. Será como hacerlo a sus equivalentes mayores, sólo que la 3ª mayor se convertirá en una 3ª menor. Así, el primer ejercicio en tono de Do natural menor será Do - Mi♭ - Sol - Mi♭ - Sol - Do - Sol - Do - Mi♭ - Do. (Modifique la digitación para tocar el Mi♭ con el anular.)



## ACORDES DESPLEGADOS EN FA MAYOR



## VOCES DE BAJO SINTÉTICO

**Si escucha cualquier pieza de pop, rock, jazz, blues o música *dance*, escuchará la voz dominante acompañada por una serie de notas graves. Es la VOZ DEL BAJO. Aunque tradicionalmente se ha asignado este papel a una guitarra bajo, desde que el sintetizador se emplea de forma tan generalizada, estas voces se tocan cada vez más con un teclado.**

**El teclista moderno se ve obligado a comprender mejor la dinámica de las voces de acompañamiento en un arreglo.**

**Una forma tradicional de crear un acompañamiento (y la postura que debe adoptar un teclista en este papel) es escribir los acordes de la canción y hacer coincidir la fundamental de cada acorde con cada acorde. Aunque es un enfoque muy seguro –es imposible hacer nada que suene «mal» tocando de este modo–, el resultado a veces puede resultar algo monótono.**

**Los mejores acompañamientos son los que se conciben como una melodía, creando una secuencia repetitiva identificable (o «*rift*») que apoye la voz principal, que encaje con la estructura armónica de la canción y que ayude a definir el ritmo.**

## INVERSIÓN DE LAS TRÍADAS

Todas las tríadas de la página 88 se componen de notas ascendentes a partir de la fundamental. Lo que significa que la 1ª, 3ª y 5ª notas tienen un tono sucesivamente más alto. Pero eso puede no ser así.

En los tres recuadros siguientes presentamos tres variaciones de la tríada de Do mayor. El primer acorde es la tríada de Do mayor que nos es familiar, con las notas Do (fundamental), Mi (3ª mayor) y Sol (5ª justa). Pero ¿qué pasa si trasladamos la fundamental POR ENCIMA de la 3ª y la 5ª? Vemos que ahora la nota más grave es el Mi. No obstante, ELLO NO SIGNIFICA QUE AHORA EL ACORDE ESTÉ EN TONO DE MI.

Toque las otras dos tríadas. Notará que, aunque suenan diferente, poseen una cierta «unidad» ya que SON el mismo acorde. El proceso de alterar el orden de las notas se denomina INVERSIÓN. Una tríada cuya tercera nota es la más baja está en PRIMERA INVERSIÓN. Esa misma tríada puede reordenarse de modo que sea la quinta la que quede en la posición más baja, conociéndose como SEGUNDA INVERSIÓN. **39**

### DEFINICIÓN DE LAS INVERSIONES

**Los nombres abreviados dados a las tríadas de las escalas armonizadas pueden ampliarse para indicar también las inversiones. Al número romano que designa el grado se le puede añadir una letra minúscula que señala la construcción. La letra «a» después del grado indica que el acorde debe tocarse en su posición fundamental; «b» designa la primera inversión del acorde; y «c», una segunda inversión.**

### DO: POSICIÓN FUNDAMENTAL

DO MI SOL

### DO: PRIMERA INVERSIÓN

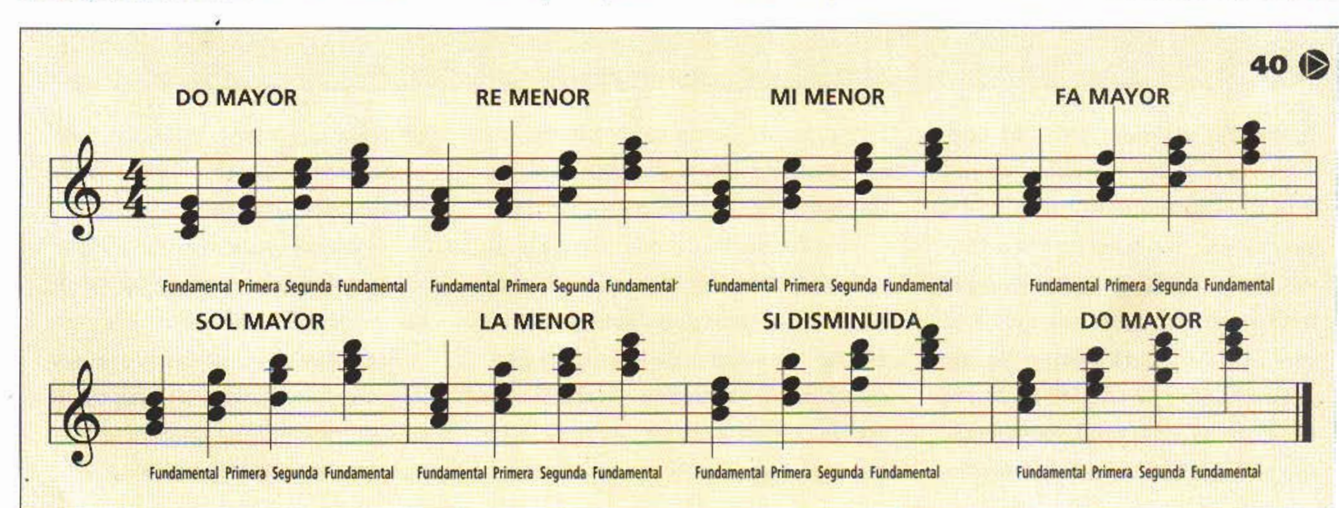
MI SOL DO

### DO: SEGUNDA INVERSIÓN



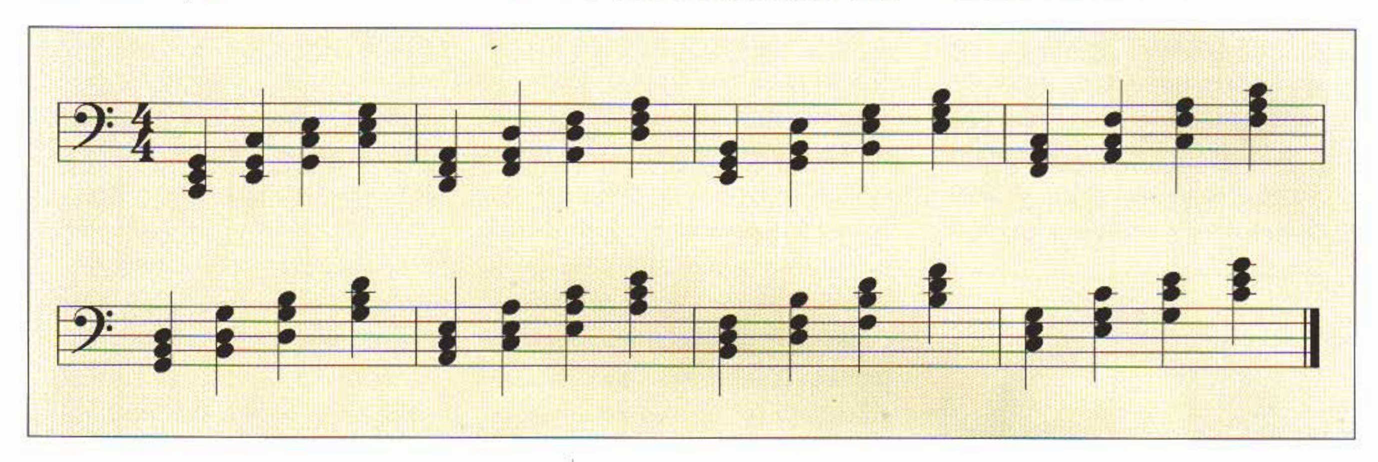

## TRÍADAS INVERTIDAS DE LA ESCALA

Los dos ejercicios siguientes enseñan a moverse por las diferentes inversiones. Cada compás representa uno de los acordes de la escala mayor armonizada. En cada uno se tocan tríadas de negras partiendo de la posición fundamental, pasando por la primera inversión, la segunda inversión y de nuevo la posición funda mental una octava por encima de la tría da inicial. Toque los ocho compases len tamente, para evitar errores. Cada ve que toque un nuevo acorde sólo tendr



que mover toda la mano derecha. El pentagrama siguiente es básicamente el mismo ejercicio, sólo que esta vez una octava por debajo y en clave de Fa, tocando con la mano izquierda.

Cuando haya tocado ambos ejercicios, intente convertir las tríadas en acordes desplegados, tocando cada tríada como una secuencia de notas separadas. Para llevar a cabo esta actividad tiene que tocar las notas como negras en un compás de tres por cuatro, de modo que en los primeros cuatro compases sonarán las notas Do - Mi - Sol, Mi - Sol - Do, Sol - Do - Mi y Do - Mi - Sol.

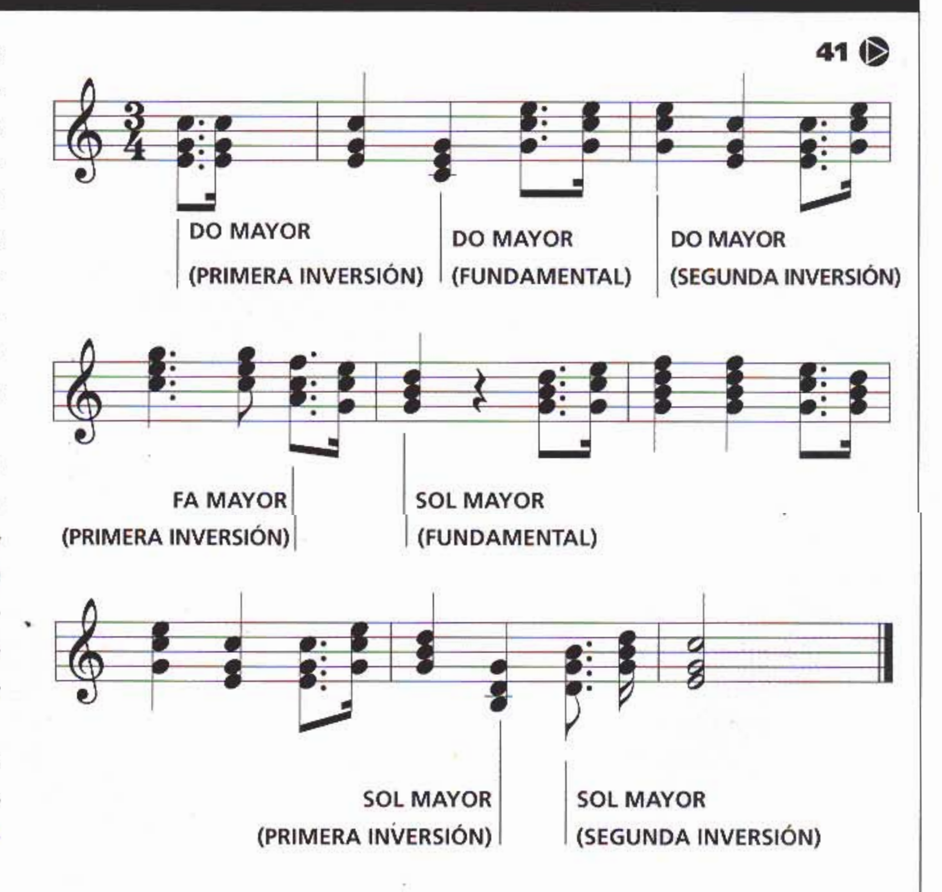


## LAS INVERSIONES EN LA MELODÍA

**En los dos últimos ejercicios sólo nos hemos movido de una inversión a otra del mismo acorde. Pero habrá observado cómo se ha alterado el equilibrio tonal de un acorde con cada movimiento. Este efecto se utiliza para crear una melodía «implícita». Se consigue porque, al cambiar los acordes, el movimiento entre las notas de tono más alto crea un efecto melódico.**

**La partitura de la derecha ilustra este concepto. Tal como observará enseguida, no se trata simplemente de un conjunto de acordes, sino que se crea el efecto de que se está tocando una melodía claramente definida –en este caso, la popular canción estadounidense *Clementine*.**

**Si estudia la composición de cada acorde, verá que la canción se construye a partir de inversiones de cuatro acordes diferentes.**



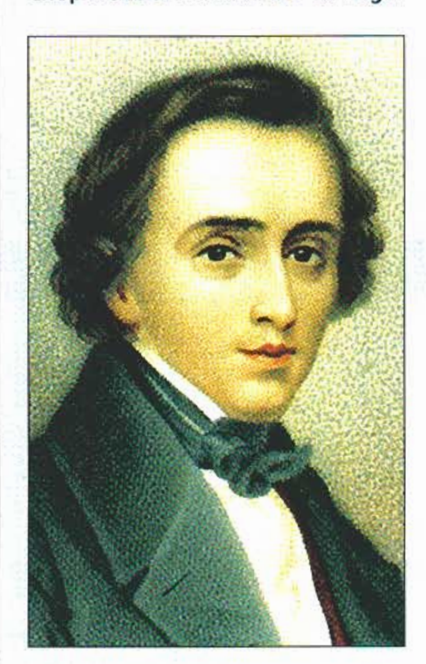

**Antes de tocar la pieza completa practique cada compás tocando SÓLO la nota más alta de cada acorde. Debería ser capaz de distinguir la melodía muy claramente. Luego toque la versión con todos los acordes: la melodía sigue siendo la misma.**

**Puede que le resulte más fácil tocar esta secuencia con el pulgar, el índice y el anular para ejecutar los acordes. Así no tendrá que estirar tanto la mano entre algunos de los acordes.**

## FRÉDÉRIC CHOPIN *(1810-1849)*

Hijo de un maestro de escuela francés que trabajaba en Polonia, Chopin creció en Varsovia e ingresó en el conservatorio a los 16 años. Para entonces ya había tocado en salones locales y había compuesto diversos rondós, polonesas y mazurcas.

A causa de la dura represión que siguió al alzamiento polaco de 1830, Chopin decidió abandonar su hogar y trasladarse a París, donde intentó ganarse la vida como pianista de concierto. Aunque sin duda era un virtuoso, se sorprendió al ver que su delicado estilo interpretativo no resultaba popular ni entre la crítica ni entre el público.



La vida de Chopin cambió tras conocer a la rica e influyente familia Rothschild. Abandonó su trabajo como concertista (dio poco más de 30 conciertos formales en toda su vida) y enseguida se convirtió en una figura de la alta sociedad parisina. Gracias a sus elegantes formas, su sensibilidad para la interpretación y su atractivo y frágil aspecto, así como a las clases particulares y los conciertos privados que tan bien le pagaban, pudo vivir y trabajar con cierta holgura. Sin embargo, a pesar de la gran fama que adquirió en París, no se introdujo en el mundo «oficial» de los músicos, pues prefirió la compañía de artistas y escritores a la de sus compañeros de oficio.

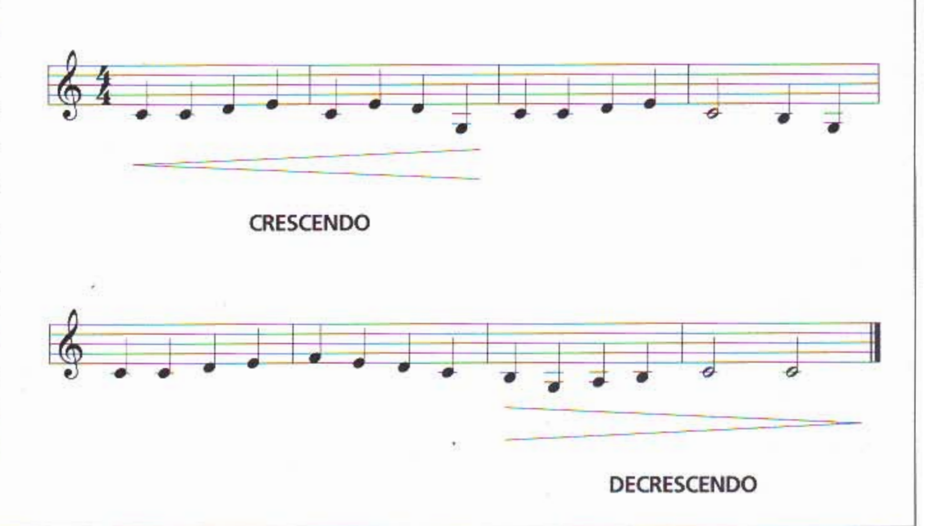
Chopin nunca se casó, pero es sobradamente conocida su larga relación con la famosa novelista George Sand. El tiempo que pasaron juntos (1836-1847) coincidió con el que quizá fue su período creativo más prolífico. Entre sus principales composiciones de esta época se encuentran sus veinticuatro preludios, la *Fantasía en Fa menor*, la *Barcarola*, el *Scherzo en Do sostenido menor* y la famosa *Polonesa en Do menor*.

En 1847 Chopin y Sand sufrieron una turbulenta ruptura. Unos meses antes, cuando estalló la revolución en París, Chopin huyó a Inglaterra. Pero para entonces su salud –que siempre había sido muy frágil– empezó a deteriorarse de modo inexorable. Volvió agotado a París en noviembre de 1848, donde murió once meses más tarde. A su funeral asistieron casi tres mil personas.

Ningún otro gran compositor se ha dedicado tan exclusivamente al piano como Chopin. Es admirado sobre todo por su gran originalidad, y tuvo una notable influencia sobre la mayoría de los grandes compositores del siglo XIX.

## CRESCENDO Y DIMINUENDO

Otras instrucciones que pueden alterar la interpretación son las indicaciones de *CRESCENDO* o *DIMINUENDO*. Aparecen escritas con símbolos de horquilla. El pentagrama superior muestra una indicación de *crescendo* que afecta dos compases. Ello significa que se tiene que ir aumentando gradualmente el volumen hasta el final del segundo compás; el *decrescendo* que aparece en el segundo pentagrama indica lo contrario. Se pueden combinar con indicaciones de matiz (*véase la página 73*).



## PRELUDIO OPUS 28 Nº 7, DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Vamos a poner a prueba algunas de las habilidades polifónicas recién adquiridas. Esta pieza, uno de los muchos preludios de Frédéric Chopin, constituye una de las obras más populares escritas para piano.

Fijémonos en los aspectos más destacables. Empezaremos con el tono: un sostenido –como ya debería saber– significa que está en Sol mayor –o su equivalente, Mi menor–, así que todas las notas Fa de ambos pentagramas se tocan como Fa#.

El compás es de tres por cuatro, lo que significa que cada compás contiene tres negras.

La indicación de movimiento *Andantino* significa que la obra se ha de tocar algo más rápido que en *andante*, que literalmente significa «al paso».

Observe que en el undécimo compás hay que empezar a tocar gradualmente más fuerte hasta llegar a *forte* («fuerte») en el compás n.º 13. Fíjese en las horquillas de *decrescendo* de los compases 14 y 16. La pieza acaba en *piano* («suave»).

42



## *NOCTURNO*, DE FELIX MENDELSSOHN

El nocturno es una pieza instrumental del siglo XIX, compuesta para piano y caracterizada por una amplia melodía que se apoya en un acompañamiento de acordes. Los nocturnos son obras suaves y dulces, escritas para una interpretación pausada. Chopin está considerado su máximo exponente. El nocturno que ahora nos ocupa está extraído de *Sueño de una noche de verano*, de Felix Mendelssohn.

Una de las razones por las que hemos seleccionado esta pieza es que se escribió en tono de Mi mayor, que resulta complicado para los principiantes. Sabemos que está escrita en Mi mayor porque la armadura contiene cuatro sostenidos. La escala de Mi mayor es: Mi - Fa# - Sol# - La - Si - Do# - Re# - Mi. Esto significa que, a menos que se indique con un símbolo de becuadro (como en el tercer compás), las notas Fa, Sol, Do y Re deben interpretarse como sostenidos.

La indicación de movimiento nos dice que hay que tocar *Andante tranquillo*, es decir, «al paso» y «tranquilo». Ello no sólo designa la velocidad, sino también el carácter de la pieza.

También existe otra indicación del carácter antes de las notas. El símbolo de *piano* (*p*) indica que se debe tocar suave, y la palabra «dolce», dulcemente. Esta instrucción se ha de seguir hasta el compás 17, donde aparece la instrucción *mezzo-forte* («bastante fuerte»).

En el compás 20 hay un *decrescendo* escrito de otro modo, sin la horquilla (también se puede indicar el *crescendo* como «*cresc.*»). Designa una disminución gradual de volumen hasta el *mezzo-forte* del tercer tiempo del compás siguiente. La música mantiene este nivel hasta la indicación de *piano*, después del calderón del compás 27.





mf
dim.
mf
p

# LECCIÓN SEIS

## ACORDES COMPLEJOS

**Además de enfrentarnos a piezas de mayor dificultad, en esta lección también examinaremos algunos de los acordes más complejos, creados con más de tres notas. La nota que más se suele combinar con las tríadas básicas es la séptima: 7ª mayor, menor o disminuida. Con estos acordes se puede crear una impresionante gama de sonidos muy interesantes y ricos. También se pueden añadir notas más allá del registro de la octava. El intervalo entre estas notas y la fundamental o tónica se llama INTERVALO COMPUESTO. Los acordes que recurren a estas notas se conocen como ACORDES AMPLIADOS.**

### MÁS ALLÁ DE LAS TRÍADAS

La combinación de las notas de una tríada aporta infinitas y fascinantes variaciones. Pero ¿por qué tenemos que limitarnos a una paleta armónica de tres notas cuando existen otras nueve notas distintas a escoger? Si la polifonía –el sonido producido por más de una nota a la vez– se limitara a tres notas, no sería posible la mayor parte de la música que nos resulta tan familiar.

### LA SERIE DE SÉPTIMAS

La adición de notas externas a la tríada permite la creación de una mayor gama de texturas armónicas. Aunque existen muchas notas entre las que escoger, la incorporación más frecuente es la de la sensible –la séptima–. Añadiendo una 7ª a cualquier tipo de tríada producimos un acorde de séptima.

#### ¿QUÉ TIPO DE SÉPTIMA?

Ya hemos visto que el séptimo grado no siempre es la misma nota. Por ejemplo, si la fundamental es Do, la 7ª menor es Si♭, la 7ª mayor es Si, la 7ª disminuida es Si𝄫 (que suena igual que el La) y la 7ª aumentada es Si♯ (que suena igual que el Do), de modo que, según el contexto musical, se pueden producir diferentes tipos de acorde de 7ª.

Los cuatro acordes de séptima más frecuentes son los que mostramos a continuación. Puede escucharlos en la pista 44 del CD. **44**

#### SÉPTIMA DOMINANTE

El primer acorde de séptima que estudiaremos es el de SÉPTIMA DOMINANTE. Se forma añadiendo una séptima menor a una tríada mayor. El acorde de Do séptima dominante que apare abajo contiene las notas Do, Mi, Sol Si♭. En la mayoría de los casos, los aco des de séptima dominante se denomina simplemente «de séptima».

#### SÉPTIMA MENOR

El acorde de SÉPTIMA MENOR se fo ma añadiendo una séptima menor a u tríada menor. El acorde de Do séptin












menor, por tanto, está compuesto por las notas Do (fundamental), Mi♭ (3ª menor), Sol (5ª justa) y Si♭ (7ª menor).

## SÉPTIMA MAYOR

El acorde de SÉPTIMA MAYOR consiste en una tríada mayor a la que se le añade una 7ª mayor. En la página anterior (*abajo izquierda*) reproducimos el de Do 7ª mayor, compuesto por las notas Do (fundamental), Mi (3ª mayor), Sol (5ª justa) y Si (7ª mayor).

## SÉPTIMA DISMINUIDA

Es una tríada disminuida a la que se le añade una 7ª disminuida. En la página anterior (*abajo derecha*) aparece el acorde de Do séptima disminuida (Do, Mi♭, Sol♭ y Si♭♭ –que aparece como un La–).

## OTRAS SÉPTIMAS

Tal como irá descubriendo *(véanse las páginas 158-181)*, existen muchas otras variedades de acordes de séptima. Por ejemplo, el de SÉPTIMA SEMIDISMINUIDA añade una séptima menor a una tríada disminuida (Do - Mi♭ - Sol♭ - Si♭); el de SÉPTIMA MENOR CON QUINTA DISMINUIDA parte de una tríada mayor, rebaja la 5ª justa y añade una 7ª menor (Do - Mi - Sol♭ - Si♭); el de SÉPTIMA MAYOR CON QUINTA DISMINUIDA parte de una tríada mayor, rebaja la 5ª justa y añade una 7ª mayor (Do - Mi - Sol♭ - Si).

Cuando se conocen los intervalos, definir los acordes resulta bastante sencillo.

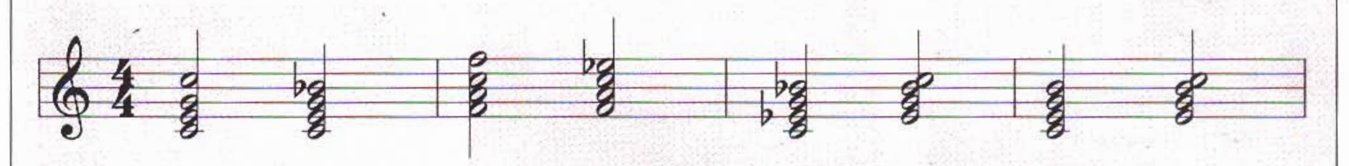
## CÓMO SUENAN LAS SÉPTIMAS

**La siguiente secuencia de ocho compases muestra algunos de los acordes de séptima que acabamos de estudiar. El nombre del acorde aparece justo debajo del pentagrama; el recuadro malva de debajo contiene la COMPOSICIÓN de cada acorde, es decir, las notas e intervalos que lo forman.**

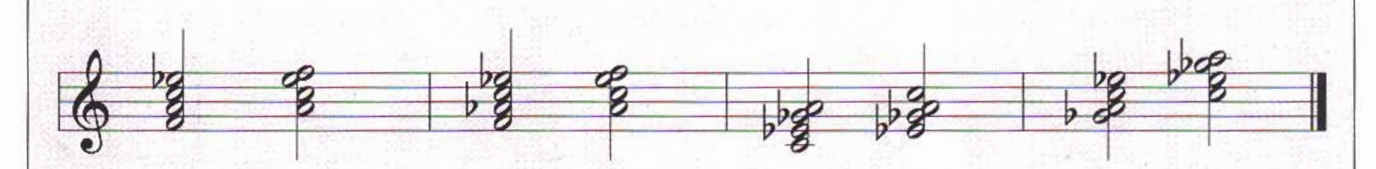
**Cuando toque la secuencia no sólo podrá comparar el sonido de los siete distintos acordes, sino también el efecto que crean al sonar uno después de otro.**

**En algunos acordes aparecen diferentes inversiones, lo que da pie a nuevas combinaciones. Las inversiones se indican en la franja verde.**

**Hay muchos otros tipos de acordes de séptima, más complicados y poco frecuentes que éstos. 45 ▶**



| DO MAYOR | DO 7 | FA MAYOR | FA 7 | DO MENOR 7 | DO MENOR 7 | DO MAYOR 7 | DO MAYOR 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | PRIMERA INVERSIÓN | | PRIMERA INVERSIÓN |
| Fundam. (Do) | 7ª m (Si♭) | Fundam. (Fa) | 7ª m (Mi♭) | 7ª m (Si♭) | Fundam. (Do) | 7ª M (Si) | Fundam. (Do) |
| 5ª J (Sol) | 5ª J (Sol) | 5ª J (Do) | 5ª J (Do) | 5ª J (Sol) | 7ª m (Si♭) | 5ª J (Sol) | 7ª M (Si) |
| 3ª M (Mi) | 3ª M (Mi) | 3ª M (La) | 3ª M (La) | 3ª m (Mi♭) | 5ª J (Sol) | 3ª M (Mi) | 5ª J (Sol) |
| Fundam. (Do) | Fundam. (Do) | Fundam. (Fa) | Fundam. (Fa) | Fundam. (Do) | 3ª m (Mi♭) | Fundam. (Do) | 3ª M (Mi) |



| FA 7 | FA 7 | FA MENOR 7 | FA MENOR 7 | DO DISM. 7 | DO DISM. 7 | DO DISM. 7 | DO DISM. 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | PRIMERA INVERSIÓN | | PRIMERA INVERSIÓN | | PRIMERA INVERSIÓN | SEGUNDA INVERSIÓN | |
| 7ª m (Mi♭) | Fundam. (Fa) | 7ª m (Mi♭) | Fundam. (Fa) | 7ª m (La) | Fundam. (Do) | 3ª m (Mi♭) | 7ª m (La) |
| 5ª J (Do) | 7ª m (Mi♭) | 5ª J (Do) | 7ª m (Mi♭) | 5ª dism. (Sol♭) | 7ª m (La) | Fundam. (Do) | 5ª dism. (Sol♭) |
| 3ª M (La) | 5ª J (Do) | 3ª m (La♭) | 5ª J (Do) | 3ª m (Mi♭) | 5ª dism. (Sol♭) | 7ª m (La) | 3ª m (Mi♭) |
| Fundam. (Fa) | 3ª M (La) | Fundam. (Fa) | 3ª m (La♭) | Fundam. (Do) | 3ª m (Mi♭) | 5ª dism. (Sol♭) | Fundam. (Do) |

## ¿Y LOS DEMÁS GRADOS?

Hasta ahora hemos creado acordes con los grados I, III, V y VII de la escala diatónica. ¿Pero qué ocurre con los grados II, IV y VI?

Pues añadiendo el sexto grado a una tríada mayor se crea un acorde que suele denominarse DE SEXTA. Añadiendo la misma nota a una tríada menor se crea un acorde DE SEXTA MENOR.

Sin embargo, si se añaden un segundo o un cuarto grados a una tríada mayor o menor, los intervalos disonantes resultantes producirán acordes con un uso armónico limitado. No obstante, estas notas se pueden emplear en los denominados acordes SUSPENDIDOS. Consisten en acordes que toman una tríada mayor y alteran la tercera mayor arriba o abajo en un semitono para crear una CUARTA SUSPENDIDA o una SEGUNDA SUSPENDIDA.

El acorde de cuarta suspendida se compone de la fundamental, una 4ª justa y una 5ª justa. Así, en tono de Do, el acorde de cuarta suspendida se compone de las notas Do, Fa y Sol. Estos acordes se suelen abreviar como «sus 4». La sustitución de la 4ª justa por la 3ª mayor también puede producirse en acordes de séptima, creando acordes de SÉPTIMA CON CUARTA SUSPENDIDA, o «7 sus 4».

Los acordes de cuarta suspendida se emplean en todo tipo de música. Hay un patrón especialmente frecuente que utiliza el acorde de cuarta suspendida al final de la pieza, resolviéndose en lo que se llama una CADENCIA PLAGAL.

El acorde de SEGUNDA SUSPENDIDA funciona básicamente del mismo modo. En este caso se sustituye la 3ª mayor por una 2ª mayor. Por ejemplo, el acorde de Do con segunda suspendida utiliza las notas Do, Re y Sol.

Si pone la pista 47 del CD escuchará el Do sexta (por regla general indicado simplemente como «Do 6»), el Do con cuarta suspendida y el Do con segunda suspendida. **46**







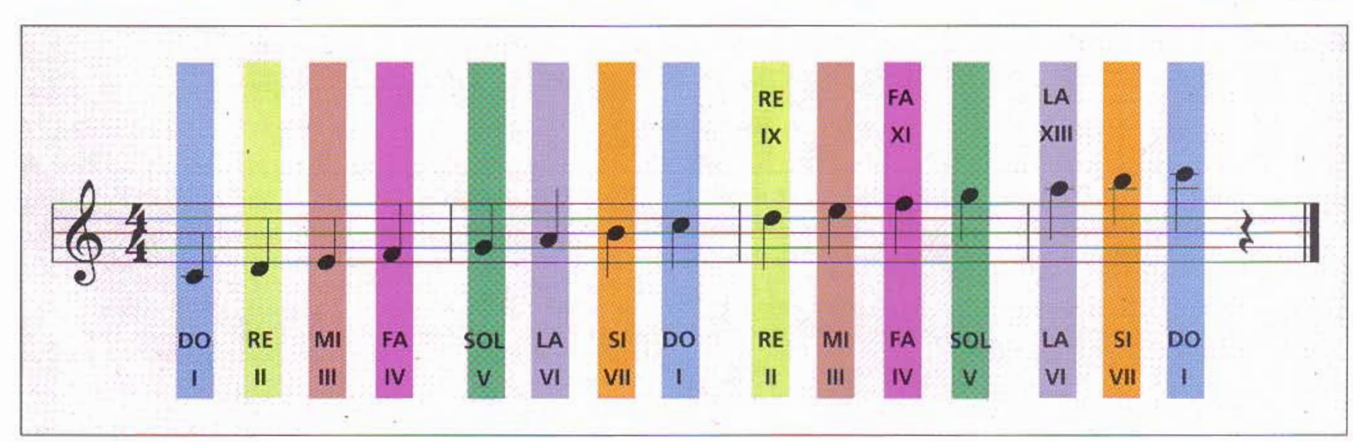
**SEGUNDA SUSPENDIDA**

5ª J (Sol)
2ª M (Re)
Fundamental (Do)

## INTERVALOS COMPUESTOS

Aunque los grados segundo, cuarto y sexto son los menos útiles para la construcción de acordes, ganan protagonismo cuando se usan más allá de la octava. Los intervalos que van más allá de la octava se llaman INTERVALOS COMPUESTOS. Las notas y los grados se interpretan como una prolongación de la escala desde la fundamental.

Para entender cómo se construyen



estos acordes, observe el recuadro al pie de la página anterior. Muestra la escala de Do extendida por dos octavas. Si consideramos la octava como el grado VIII, la nota que está una octava por encima (grado II) se puede llamar grado IX. Los acordes que emplean estos intervalos se denominan ACORDES AMPLIADOS.

Los acordes ampliados más comunes utilizan tres intervalos compuestos: la NOVENA, la ONCEAVA y la TRECEAVA. Todos los intervalos compuestos conservan los «atributos» de los grados simples correspondientes, de modo que se convierten en NOVENAS MAYORES y TRECEAVAS MAYORES, pero ONCEAVAS JUSTAS.

### COMPROBACIÓN DE LOS INTERVALOS

Antes de examinar estos intervalos, escuchemos cómo suenan. Toque un intervalo armónico de segunda mayor (Do y Re), y luego toque uno de novena mayor (Do y Re). Aunque toque las «mismas» notas, el efecto es muy diferente. Repita este ejercicio con cuartas justas y onceavas justas (Do y Fa), y con sextas mayores y treceavas mayores (Do y La).

### SERIES DE NOVENAS

El acorde DOMINANTE DE NOVENA se crea añadiendo un intervalo compuesto de 9ª mayor a un acorde de séptima dominante. De este modo, el acorde de Do dominante novena (o «Do 9», como se suele llamar) usa las notas Do - Mi - Sol - Si♭ - Re. También se pueden crear acordes MENOR DE NOVENA y MAYOR DE NOVENA añadiendo la 9ª mayor a los acordes de séptima menor y mayor, respectivamente.

### SERIES DE ONCEAVAS Y TRECEAVAS

El acorde de DOMINANTE DE ONCEAVA añade una 11ª justa al acorde dominante de novena. En tono de Do usa las notas Do, Mi, Sol, Si♭, Re y Fa.

El dominante de treceava añade una 13ª mayor al acorde dominante de onceava. En tono de Do emplea las notas Do, Mi, Sol, Si♭, Re, Fa y La.

También se pueden crear equivalentes menores y mayores de estos acordes.

### ¿DEMASIADAS NOTAS?

En la pista 47 del CD están grabados los nueve acordes. Si escucha la serie de treceavas observará la existencia de un posible problema.

Un acorde completo de treceava requiere tocar siete notas a la vez. Pero no suena tan bien cuando se tocan todas. En la práctica, siempre que se toquen la fundamental, la tercera, la séptima y la treceava, se conserva el carácter básico del acorde de treceava. El mismo enfoque se puede aplicar a las onceavas y, en menor medida, a las novenas. **47**




DO DOMINANTE NOVENA (DO 9)

DO MENOR NOVENA (DO m 9)

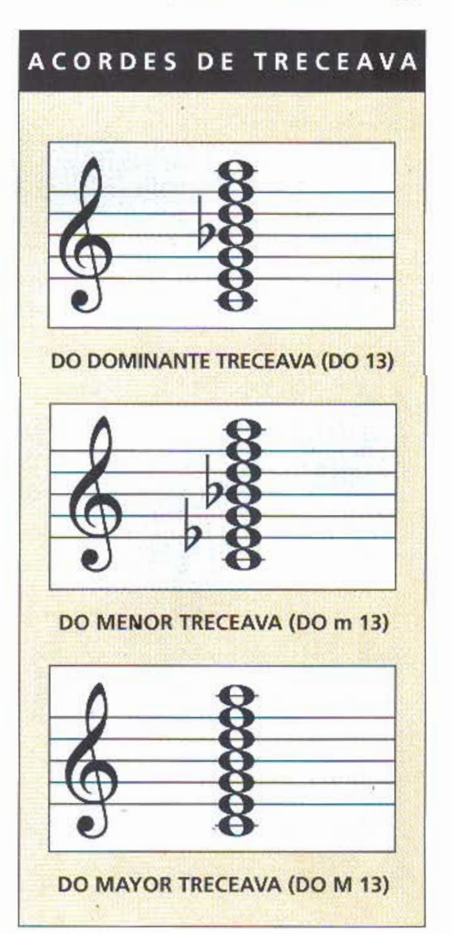
DO MAYOR NOVENA (DO M 9)




DO DOMINANTE ONCEAVA (DO 11)

DO MENOR ONCEAVA (DO m 11)

DO MAYOR ONCEAVA (DO M 11)




DO DOMINANTE TRECEAVA (DO 13)

DO MENOR TRECEAVA (DO m 13)

DO MAYOR TRECEAVA (DO M 13)

## DESCRIPCIÓN DE LOS ACORDES

**El sistema de definición de los acordes que hemos utilizado hasta el momento deviene obvio una vez se comprenden los intervalos y la lógica de sus nombres. Ya sabemos, por ejemplo, que añadiendo una 7ª menor a una tríada se puede crear una gama de acordes de séptima, o que con una 7ª mayor, se pueden crear acordes de séptima mayor. Asimismo, añadiendo notas por encima de la octava –los «grados» IX, XI y XIII– aparece una nueva gama de acordes.**

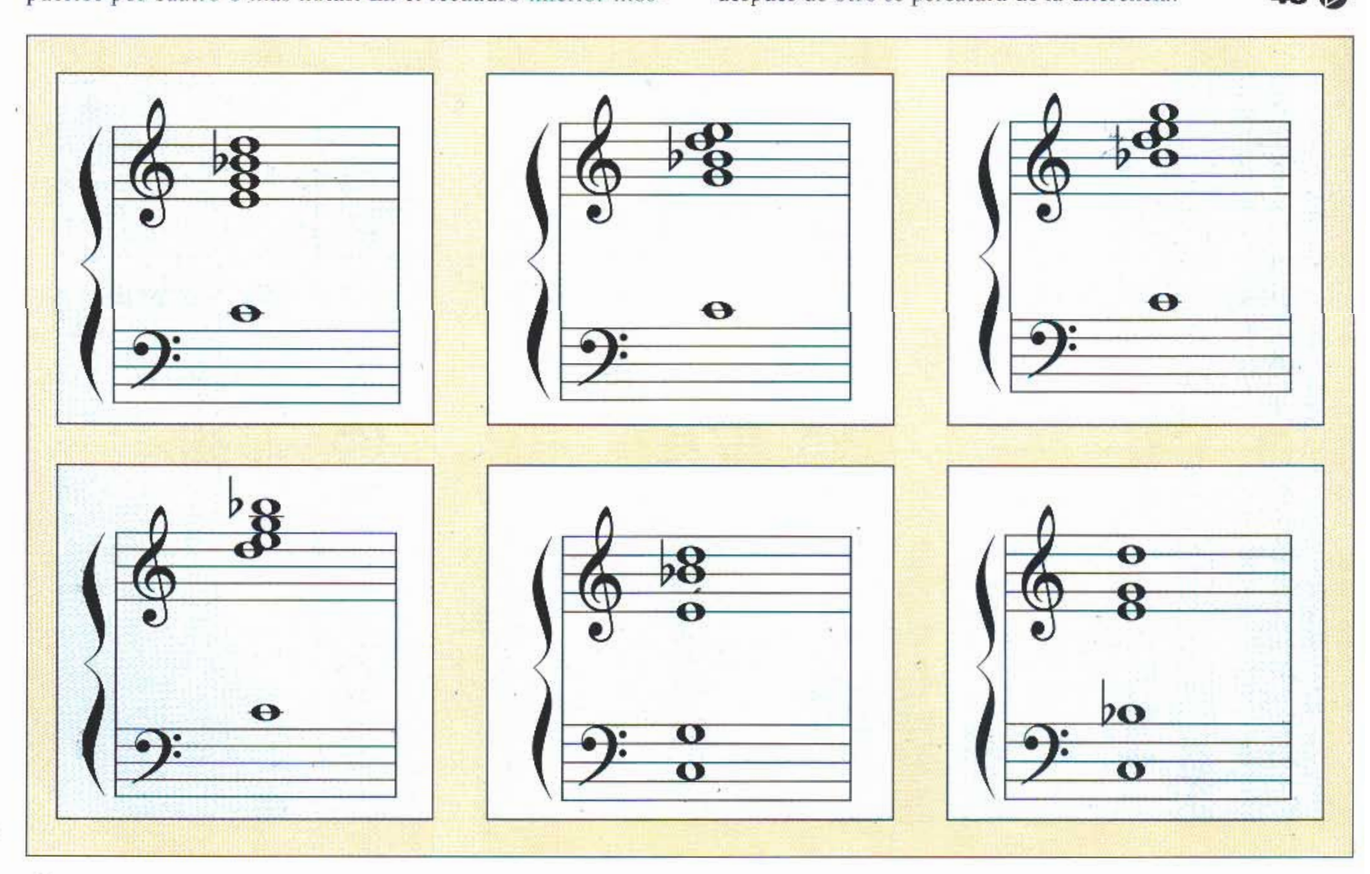
**Cuando llegue a la sección «Interpretación informal» *(véanse las páginas 154-181)*, verá otros tipos de acorde. Los 27 mostrados para cada tono no representan más que una pequeña fracción. Todos ellos tienen nombres lógicos, basados en las notas que contienen. Para definir CUALQUIER acorde –o deducir las notas que contiene un acorde determinado– sólo cabe saber la fundamental y los nombres de las notas de la escala cromática de esa nota.**

**Pensemos, por ejemplo, en un acorde compuesto por las notas Do, Mi, Sol♭ y Si♭. Los intervalos son: Do (fundamental); Mi (3ª mayor), Sol♭ (5ª disminuida) y Si♭ (7ª menor). El Si♭ hace que el acorde en tono de Do sea de séptima dominante, pero la quinta está rebajada, lo que lo convierte en un acorde de Do séptima con quinta disminuida, o «Do 7 5ª dism.». También se puede abreviar Do 7-5 (o C7-5, en notación anglosajona).**

**Así pues, ¿qué notas contiene el acorde Do M 7+5 («Do mayor séptima quinta aumentada»)? Podemos decir que es un acorde de Do mayor séptima: Do (fundamental), Mi (3ª mayor), Sol (5ª justa) y Si (7ª mayor). No obstante a todo lo definido hasta ahora, el «+5» nos dice que la quinta está elevada, con lo que se convierte en una quinta aumentada. Por tanto, las notas que deben componer el Do M 7+5 son Do, Mi, Sol♯ y Si.**

## INVERSIÓN CON AMBAS MANOS

Ya hemos visto cómo se pueden invertir las tríadas, aspecto que nos proporcionará resultados interesantes en acordes compuestos por cuatro o más notas. En el recuadro inferior mostramos seis formas distintas del acorde de Do dominante novena estudiado en la página anterior. Sólo el primer ejemplo *(arriba, izquierda)* se toca en la posición fundamental. Todos los demás tienen notas fuera de la secuencia. Si los toca uno después de otro se percatará de la diferencia. **48 ▶**



## *DANZA ALEMANA*, DE JOSEPH HAYDN

Este arreglo del vals de Haydn utiliza acordes invertidos repartidos en ambos pentagramas.

Observe la indicación de movimiento, que señala que hay que tocar *allegretto*. Esto significa «bastante rápido», aunque no tanto como *allegro*.

Los puntos encima y debajo de muchas de las notas significan *staccato*.

La indicación *forte* del primer compás quiere decir que la pieza se debe tocar a bastante volumen hasta que se señala *mezzo-forte* («moderadamente fuerte»), al inicio del noveno compás.

49

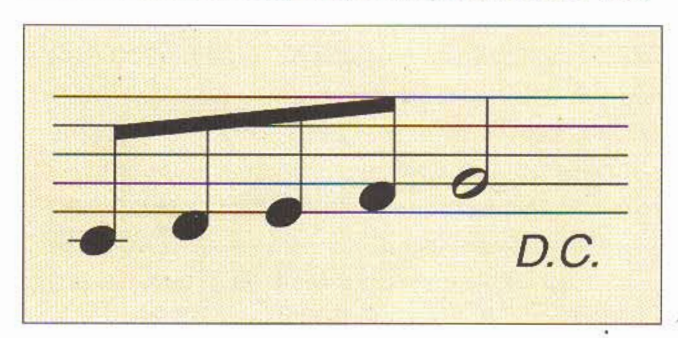


## MÁS SÍMBOLOS DE REPETICIÓN

La colocación de símbolos de repetición con dos puntos *(véase la página 79)* es la forma más sencilla de indicar que se ha de repetir un pasaje musical. Pero existen otros métodos más versátiles de señalar repeticiones similares.

La indicación *DA CAPO* (abreviada con las letras *D.C.*) significa literalmente «desde la cabeza». Quiere decir que se debe volver a tocar desde el principio de la pieza. Del mismo modo, la indicación *DAL SEGNO* (representada con las letras *D.S.*) significa «desde el signo». Advierte de que se debe tocar a partir de un símbolo de una «S» estilizada llamado SEGNO.

Las marcas de PRIMER FINAL y SEGUNDO FINAL también permiten repetir un pasaje largo, pero de forma algo distinta. Por ejemplo, cuando ya se ha tocado el primer final se vuelve al inicio de la música (o a otro punto predefinido) y se toca de nuevo. No obstante, esta vez, al llegar al compás del primer final, se salta y se toca el segundo final. En una pieza puede haber cualquier número de compases de «final».



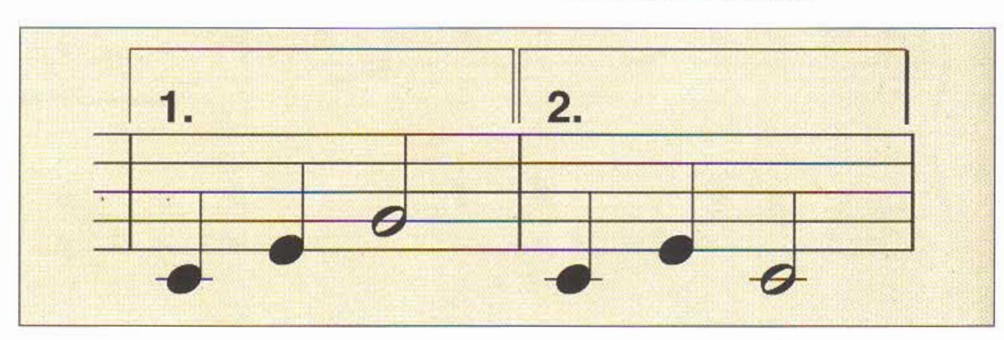

SÍMBOLO *DA CAPO*

D.S.

SÍMBOLO *DAL SEGNO*



SÍMBOLO *SEGNO*




PRIMER COMPÁS FINAL SEGUNDO COMPÁS FINAL

### LOS GRANDES COMPOSITORES

**A lo largo del libro hemos ido destacando algunos de los compositores más significativos, ofreciendo breves biografías, además de ejemplos de algunas de sus creaciones adaptadas para que las pudiera tocar. Por supuesto, ha habido muchos otros grandes compositores para teclados.**

**La mayoría de los compositores «clásicos» vivieron entre los siglos XVII y XIX, y muchas de sus obras son populares, por lo que las colecciones de música para piano de autores como Schumann, Mendelssohn, Schubert, Brahms, Mozart, Beethoven, Chopin y Haydn se pueden adquirir en cualquier establecimiento especializado, por un precio inferior al de un disco compacto. Cualquiera de ellos puede aportar, incluso al pianista más insaciable, desafíos musicales suficientes para toda una vida.**

**También resulta interesante y vale la pena escuchar grabaciones profesionales de estas grandes obras, especialmente porque las interpretaciones pueden variar mucho y permiten sugerir a veces variaciones sobre ese mismo tema.**

**He aquí una lista con algunos de los principales compositores para piano (y otros teclados) a partir del siglo XVI.**

**William Byrd (1543-1623)**
**Giles Farnaby (c. 1563-1640)**
**Girolamo Frescobaldi (1583-1643)**
**Jacques Champion de Chambonnieres (1601-1672)**
**François Couperin (1668-1733)**
**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**
**Dominco Scarlatti (1685-1757)**

## PRÁCTICA DE REPETICIONES




Ya debería estar familiarizado con todos los símbolos de repetición más usuales en música escrita, así que el siguiente ejercicio servirá para poner a prueba sus conocimientos. Tome papel y lápiz y escriba la secuencia correcta de compases que se deben tocar según las indicaciones del fragmento superior. A continuación damos la solución.

1. Toque los compases A - B - C - D - E.
2. La repetición al final del compás E le devuelve al compás A. Toque los compases A - B - C - D - E.
3. Esta vez no haga caso de la repetición al final del compás E. Toque los compases F y G.
4. La repetición al final del compás G le indica que busque los dos puntos de inicio de la repetición (compás F). Toque de nuevo los compases F y G.
5. Esta vez ignore la repetición señalada en el compás G. Toque el compás H.
6. El *D.S.* (*Dal Segno*) al final del compás H le indica que vuelva al símbolo *Segno* al principio del compás B.
7. Toque los compases B - C - D - E - F - G - H, omitiendo los símbolos de repetición que ya se han tocado.
8. Toque el compás I. El símbolo *D.C.* (*Da Capo*) indica que se debe volver al principio de la pieza.
9. Toque los compases A - B - C - D - E - F - G - H, ignorando los símbolos de repetición que ya se han tocado.
10. Ahora tiene que omitir el compás I y pasar al «segundo compás final», que es el compás J.
11. Toque el compás J.
12. La indicación «*fine*» marca el final de la pieza.

George Frideric Haendel (1685-1759)
Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
George Philipp Telemann (1681-1767)
Padre Antonio Soler (1729-1783)
Franz Benda (1709-1786)
Karl Philipp Emanuel (C.P.E.) Bach (1714-1788)
José Antonio Carlos de Seixas (1704-1791)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Franz Joseph Haydn (1732-1809)
Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Franz Schubert (1797-1828)
Muzio Clementi (1752-1832)
John Field (1782-1837)
Felix Mendelssohn (1809-1847)
Frédéric Chopin (1810-1849)
Robert Schumann (1810-1856)
Franz Liszt (1811-1886)
Johannes Brahms (1833-1897)
Antonin Dvořák (1841-1904)
Edvard Grieg (1843-1907)
Alexander Skriabin (1872-1915)
Enrique Granados (1867-1916)
Claude Debussy (1862-1918)
Gabriel Faure (1845-1924)
Erik Satie (1866-1925)
Maurice Ravel (1875-1937)
Sergei Rachmaninov (1873-1943)
Béla Bartók (1881-1945)

## FRANZ SCHUBERT *(1797–1828)*

**Nacido en Viena e hijo de un profesor de escuela, Schubert demostró ya desde niño una notable aptitud para la música, y estudió piano, violín, órgano y posteriormente composición con Antonio Salieri.**

**A los 17 años, ya había compuesto numerosas piezas para piano, cuartetos de cuerda, su primera sinfonía y una ópera en tres actos. Aquel mismo año creó su primera obra maestra, la canción *Gretchen am Spinnrade* («Margarita en la rueca»), que se dice que escribió en un solo día.**

**En 1820, tras un breve período como profesor en la escuela de su padre, aprovechó sus contactos con la aristocracia para mejorar sus relaciones con la sociedad vienesa. Pero aquel mismo año sufrió un duro revés cuando dos de sus óperas, *Die Zwillingsbrüder* y *Die Zauberharfe*, tuvieron una mala acogida entre el público de Viena. No se volvería a representar ninguna de sus obras escénicas durante su vida.**

**En 1823 Schubert enfermó de sífilis. En aquella época no había ninguna cura definitiva para esa enfermedad, y es muy posible que contribuyera a su muerte prematura.**

**Durante los últimos cinco años de su vida, aunque quizá fueran los más productivos musicalmente, el compositor se dejó llevar a menudo por la tristeza y la desesperación. Cuando murió de fiebre tifoidea, a los 31 años, su fama había traspasado fronteras.**

**Durante los cincuenta años posteriores a su muerte cayó prácticamente en el olvido y durante sus años de vida, la mayor parte de su gran producción no se publicó; algunas piezas no se interpretaron hasta finales del siglo XIX. No obstante, hoy es reconocido como una figura de la talla de Haydn, Mozart o Beethoven. A pesar de su celebridad como compositor de canciones, Schubert también escribió grandes obras maestras instrumentales de una intensa profundidad lírica; entre las más celebradas se encuentran sus tres últimas sonatas para piano.**



## EL VALS DE SCHUBERT

Además de servir para practicar con algunos de los símbolos de repetición más complicados, esta pieza también exige una colocación de las manos algo compleja; por tanto, conviene prestar especial atención a la numeración de los dedos que se especifica.

Sin embargo, antes de seguir hay que comentar una indicación que puede resultar extraña y que aparece por primera vez en la primera negra del segundo compás. La nota presenta un pequeño trazo horizontal sobre la cabeza (también puede aparecer por debajo cuando el palo apunta en dirección contraria). Esta indicación se denomina TENUTO. Significa lo contrario de un *staccato*. Cualquier nota marcada de este modo se debe tocar completa, sin acortarla bajo ninguna circunstancia. En algunos casos, puede suponer solamente una mínima y sutil prolongación de la nota.

Volvamos ahora a los símbolos de repetición. El primero aparece al final del octavo compás. Advierte de que se debe volver al primer compás y tocar desde el principio. NO OBSTANTE, al llegar la repetición, la indicación de «primer final» sobre el octavo compás señala que hay que SALTAR ese compás y pasar al compás de «segundo final», que es el noveno.

Si lo pensamos bien, nos percataremos de que esta indicación de repetición es necesaria únicamente porque la segunda parte de la pieza (compases 10-18) empieza en el tercer tiempo del compás anterior, de modo que hay que distinguir de alguna forma el final de la primera parte cuando se toca por segunda vez.

Toque ahora del compás 10 al 18. Los dos puntos al final del compás 18 señalan que hay que repetir desde los puntos del principio del compás 10.

He aquí un resumen de la secuencia:

| | |
|---|---|
| **1.ª parte:** | **1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8** |
| **1.ª parte (repetición):** | **1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9** |
| **2.ª parte:** | **10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18** |
| **2.ª parte (repetición):** | **10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18** |

Las indicaciones de matiz son evidentes, pero no descuide las señales de *crescendo* y *diminuendo* de los compases 13 y 14.

El tono de la pieza es La mayor, lo que significa que las notas Do, Fa y Sol se tocan como sostenidos.


VALS (FRANZ SCHUBERT)
50
Moderato
p
1.
2.
mf

## LA *MARCHA DE ESCIPIÓN*, DE HAENDEL

La partitura siguiente corresponde a la marcha triunfal que precede al primer acto de la ópera *Escipión* de George Frideric' Haendel sobre el gran conquistador romano. En esta partitura cabe hacer un par de observaciones.

En primer lugar, las ligaduras de los grupos de notas, por ejemplo, en el cuarto compás. En este caso se indica que se debe tocar cada grupo como una frase independiente. Para tocarlos *legato*, marque el ritmo con una pausa sutil al final de cada frase.

El único concepto nuevo que introduce esta pieza es la respiración. Si se observa la partitura con detención, se verá una coma que aparece periódicamente sobre la línea superior del pentagrama de la mano derecha. Desempeñan una función similar a las comas en la escritura normal. Ya hemos visto el símbolo de calderón en varias piezas anteriores: indica una pausa clara en la música. Una coma, en cambio, es mucho más sutil, como una interrupción mínima en el sonido. Más que alterar el movimiento, la coma «se come» una fracción del valor de la nota anterior.

Es difícil describir la indicación de movimiento *con moto*. Literalmente significa «con movimiento», lo que implica cierta velocidad, pero no tan rápido como el *allegro*, por ejemplo.

Obsérvese que hay un símbolo de repetición al final del noveno compás: cuando llegue a ese punto debe repetir los primeros nueve compases.

En los compases 21 a 26 fíjese en las indicaciones de *tenuto*. Recuerde que estas notas se tienen que tocar en toda su extensión. Y no se olvide de las negras con *staccato* que aparecen en los compases 8, 13 y 25.

**MARCHA DE ESCIPIÓN, DE GEORGE FRIDERIC HAENDEL**



## PÁGINAS WEB DE ÓPERA

OperaNut
http://operanut.com/radio.htm
Emisiones por radio de óperas desde todo el mundo.

Hispaopera
http://www.weblaopera.com
Una entretenida y divertida introducción al mundo de la ópera para principiantes.

Gran Teatro del Liceo de Barcelona
http://www.liceubarcelona.com/esp/simples/altresteatres.asp
Enlaces con los principales teatros de ópera del mundo.

Dooyoo
http://www.dooyoo.es/product/116314.html
Foro de opiniones sobre intérpretes y obras.

Guiaudicion
http://usuarios.lycos.es/guiaducion/operasyarias.htm
Comentarios y audición de fragmentos de óperas y arias para iniciarse en el género.

Karadar
http://www.karadar.com
Libretos, galería de retratos de compositores e intérpretes, óperas en archivo MP3, archivos MIDI, etc.



## *LARGO*, DE ANTONIN DVOŘÁK

*Largo* significa literalmente «lento», de modo que el título ya nos informa del movimiento que hay que imprimirle. Estudiemos las instrucciones sobre el movimiento de las manos en los dos últimos compases.

Si observamos el compás 26, nos percataremos de que las cuatro primeras corcheas se tocan de la forma habitual, con la mano derecha. La indicación *L.H.* que aparece al inicio del tercer tiempo advierte de que se debe tocar CON LA MANO IZQUIERDA (*«left hand»*). En el primer tiempo del último compás, la indicación *R.H.* nos dice que volvamos a tocar con la derecha (*«right hand»*). Esta técnica de cruce permite concluir la frase con un solo movimiento fluido.

En el último compás, la clave de Fa en el pentagrama de la mano derecha indica que todas las notas que siguen deberán leerse en clave de Fa, aunque con la mano derecha.




p
mf
p
mf
cresc.
R.H.
p
cresc.
L.H.

# LECCIÓN SIETE

## INTERPRETACIÓN

**Aunque no se sienta aún muy seguro de sí mismo, desde el punto de vista técnico ya dispone de los conocimientos necesarios –si no de la técnica interpretativa– para enfrentarse a la mayoría de partituras. A la mayoría, pero no a todas. En esta lección analizaremos algunas cuestiones que le ayudarán a llenar las lagunas que le quedan, como los adornos y las divisiones de los grupos de tres notas. La lección finaliza con dos piezas de Beethoven que puede aprender.**

### ADORNOS

Existe una serie de símbolos o indicaciones escritas que pueden aparecer en una partitura pero que no ofrecen instrucciones absolutamente precisas de cómo se debe interpretar. Ya hemos tratado cuestiones tan importantes como el movimiento y los matices y hemos visto que se deja mucho a la discreción y las habilidades interpretativas del músico. Sin embargo, estas indicaciones tratan sobre el *modo* de tocar las notas, más que sobre el valor de las propias notas.

Por extraño que pueda parecer, hay otra categoría en la que las mismas notas se pueden interpretar de modo diferente dependiendo del teclista. Esto es así cuando llevan las indicaciones de adorno.

En esencia, los adornos suponen una modificación de la música. Se pueden usar para hacer más atractiva una composición o, en algunos casos, para permitir que el músico demuestre toda su habilidad interpretativa. Los adornos suelen consistir en notas adicionales, entre las que destacan la *acciaccatura* y la apoyatura *(véase la página siguiente)* y la familia de efectos que se agrupan en la categoría de trinos *(véase la página 115)*.

Aunque existe cierto consenso en cuanto al uso de los adornos, éste no es en absoluto universal. La situación se complica aún más cuando hablamos de su utilización en obras compuestas antes del siglo XX. En gran parte, los leemos teniendo en cuenta los «manuales de interpretación» de los siglos XVIII y XIX escritos por personajes como C. P. E. Bach (1714-1788) y J. N. Hummel (1778-1837). Pero con la preocupación que impera desde el siglo XX por el respeto a la partitura se mantiene la polémica entre los académicos de la música, que debaten qué es lo que *realmente* pretendía cada compositor.

#### LA IMPORTANCIA DE LOS ADORNOS

**Los adornos desempeñan un papel fundamental en la interpretación de muchas piezas musicales. Cuando los encuentre, el intérprete debe formularse una pregunta muy sencilla y básica: ¿qué quería decir *realmente* el compositor con esto? Puede parecer que estamos destacando algo obvio, pero hay que tener en cuenta que el protocolo de la ornamentación puede variar enormemente, dependiendo en muchos casos del lugar y la época en que se ha escrito la obra. Por tanto, al igual que en la mayoría de los demás aspectos de la interpretación (por ejemplo, el movimiento, el ritmo, la instrumentación y la digitación), el resultado final queda a discreción del intérprete.**

**También ofrecen una buena aproximación a la intención del compositor los conocimientos de historia de la música, de la posición del músico y del compositor en su entorno y de cómo ha cambiado la interpretación con el tiempo.**

**Para tener una noción general de la concepción clásica de los adornos, incluimos una cita del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de C. P. E. Bach (Berlín, 1753). C. P. E. Bach, hijo de Johann Sebastian, fue el primer gran intérprete y profesor de música para piano:**

**«Es improbable que alguien pueda cuestionar la necesidad de los adornos. Se encuentran por todas partes en la música, y no sólo son útiles sino indispensables. Conectan las notas; les dan vida. Las resaltan y, además de proveerlas de acento y significado, las hacen agradecidas. Ilustran los sentimientos, sean tristes o alegres, y desempeñan un importante papel en el efecto general que se produce. Ofrecen al intérprete la oportunidad de demostrar su habilidad técnica y su capacidad de expresión. Una composición mediocre se puede volver atractiva con su ayuda, y sin ellos, la mejor melodía puede parecer oscura y carente de sentido.»**

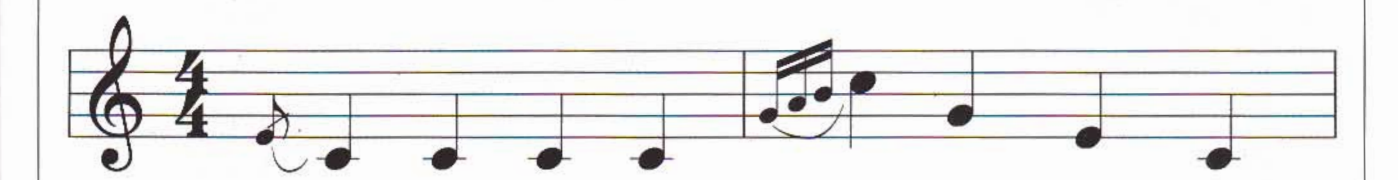
## NOTAS DE GRACIA

En algunas partituras se encuentran notas que tienen delante otra nota «más pequeña». Es lo que se conoce como NOTA DE GRACIA, y puede aparecer en forma de nota suelta o dentro de un grupo de notas unidas con barras. Hay dos tipos de nota de gracia: la *ACCIACCATURA* y la APOYATURA, con un uso particular cada una.

### LA *ACCIACCATURA*

Este término, derivado del verbo italiano *acciaccare*, que significa literalmente «aplastar», designa una nota muy corta que se suele escribir como una pequeña corchea atravesada por un palo. Se coloca delante de la nota principal de la melodía. La *acciaccatura* tiene dos modos de ser interpretada. Bien puede tocarse coincidiendo con el tiempo pero de forma APENAS PERCEPTIBLE antes de la entrada de la nota principal, o bien en mismo tiempo que la nota principal pero lo más «corta» posible. Independientemente de cómo se decida interpretar la *acciaccatura*, su valor NUNCA se cuenta en la suma total de valores del compás.

Aquí vemos dos ejemplos de *acciaccatura*. En el primer compás se muestra un Mi «aplastado» contra un Do negra. En el segundo compás se usa un grupo de notas. Se puede interpretar como un grupo de cuatro notas con el valor de un solo tiempo, pero hay que tocar las tres primeras lo más rápidamente posible.



### LA APOYATURA

La apoyatura, como su propio nombre indica, se «apoya». Aunque parece similar a la *acciaccatura* (sin la raya transversal), su nombre nos da una pista sobre la diferencia que hay entre una y otra. La nota SIEMPRE se toca de modo que la principal caiga en el tiempo. En otras palabras, la apoyatura se apoya literalmente en la nota principal.

El músico debe resolver dos problemas cuando se encuentra frente a una apoyatura. El primero es que puede parecer lo mismo que una *acciaccatura* (porque las rayas transversales no se usan siempre correctamente). En segundo lugar, aunque la apoyatura se suele presentar como una semicorchea, no significa necesariamente que se «coma» una semicorchea de la nota principal. En el siglo XVIII, C. P. E. Bach dio una definición informal, que decía que la apoyatura valía la mitad del valor de la nota principal si ésta era divisible por dos, y dos tercios si era divisible por tres. Aunque esta «regla» resulte práctica, no se puede aplicar rígidamente; la cuestión suele quedar a la discreción del intérprete.

En el fragmento siguiente observamos una apoyatura junto a un acorde. En este ejemplo, el adorno SÓLO está vinculado a las notas más altas de cada acorde (de Sol en ambos casos). Lo que significa que NO es la apoyatura la que cae al inicio del tiempo, inmediatamente seguida por el acorde, sino las notas Do, Mi y Fa. Medio tiempo después (según la fórmula de Bach), el Fa se convierte en Sol, mientras que el Do y el Mi se sostienen. El segundo ejemplo muestra el mismo acorde tocado en la octava superior.



## EFECTOS SOBRE NOTAS SUELTAS

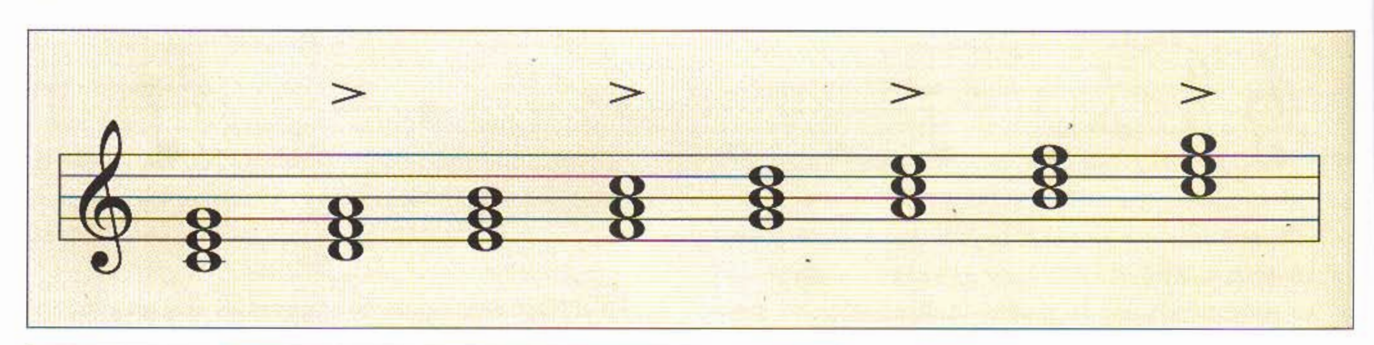
Pensemos en cómo hablamos en una conversación. Para crear un mayor impacto subrayamos algunas palabras o frases con un mayor volumen. Esto nos permite comunicar nuestros puntos de vista o sentimientos con mayor precisión. Este proceso dinámico también es aplicable a la música.

Ya hemos visto cómo se puede alterar el volumen de algunos segmentos (o de toda la pieza) con indicaciones de matiz o con las horquillas de *crescendo* y *diminuendo*. También se pueden subrayar notas sueltas mediante ACENTOS.

Los acentos toman diferentes formas. El más común es el símbolo «∧», colocado sobre la nota (o «∨» por debajo de la nota). Otro es el ACENTO HORIZONTAL, «>», que se puede colocar por encima o por debajo del pentagrama. Aunque a menudo se usan indistintamente, la opinión más extendida es que el símbolo horizontal tiene un efecto más moderado que «∧» o «∨».

### ¿CÓMO MEDIMOS LA INTENSIDAD?

**A diferencia de los teclados electrónicos, no hay forma de regular con precisión el volumen de los instrumentos musicales acústicos como el piano. Por supuesto, se podría indicar y medir el volumen en decibelios, pero ningún intérprete sería capaz de seguir estas instrucciones. Por tanto, los acentos, como otras indicaciones de matiz, se pueden considerar poco más que una advertencia para «tocar esta nota un poco más fuerte que las demás». En realidad, el efecto es mucho más sutil porque el empleo dependerá del contexto musical, y la interpretación variará en gran medida según la habilidad y la experiencia del intérprete. Lo que no significa, desde luego, es que la nota acentuada deba tocarse lo más fuerte posible, error que cometen muchos principiantes.**



## TRÉMOLO

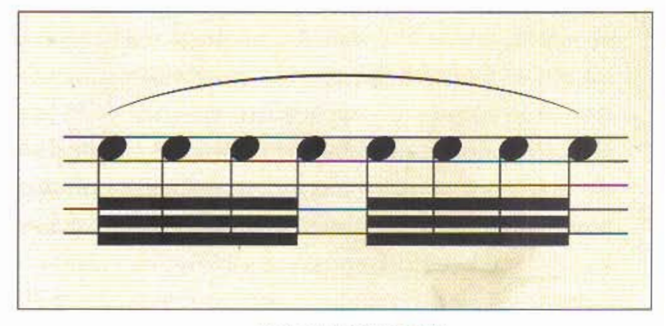
El término TRÉMOLO hace referencia a la repetición rápida de una misma nota. En los instrumentos de cuerda como el violín o el violonchelo, el efecto se puede crear con un movimiento rápido del arco contra las cuerdas; en la guitarra, rasgando la cuerda rápidamente con una púa de forma repetida; en el piano, en cambio, se produce incidiendo sobre la tecla muy seguidamente.

Para entender el trémolo primero tenemos que saber cómo se indica la repetición de notas sueltas: se realiza un trazo diagonal que atraviesa el palo de la nota. Si se coloca un solo trazo atravesando cualquier tipo de nota, se indica que se deben tocar el número de corcheas que sumen el valor de la nota. Por ejemplo, una negra con un solo trazo cruzado por encima o por debajo significa que hay que tocar dos corcheas del mismo tono. Si se añade otro trazo, significa que la repetición debe ser de cuatro semicorcheas; un tercer trazo indica que son ocho fusas.

En el recuadro de arriba a la derecha se ve un Mi negra con tres trazos de repetición atravesados. Es la forma más habitual de indicar gráficamente un trémolo. En este caso, la nota negra equivale directamente a dos grupos de fusas tal como se representa en el recuadro inferior. El hecho de que aparezcan ligadas nos indica que deben tocarse en una misma frase.



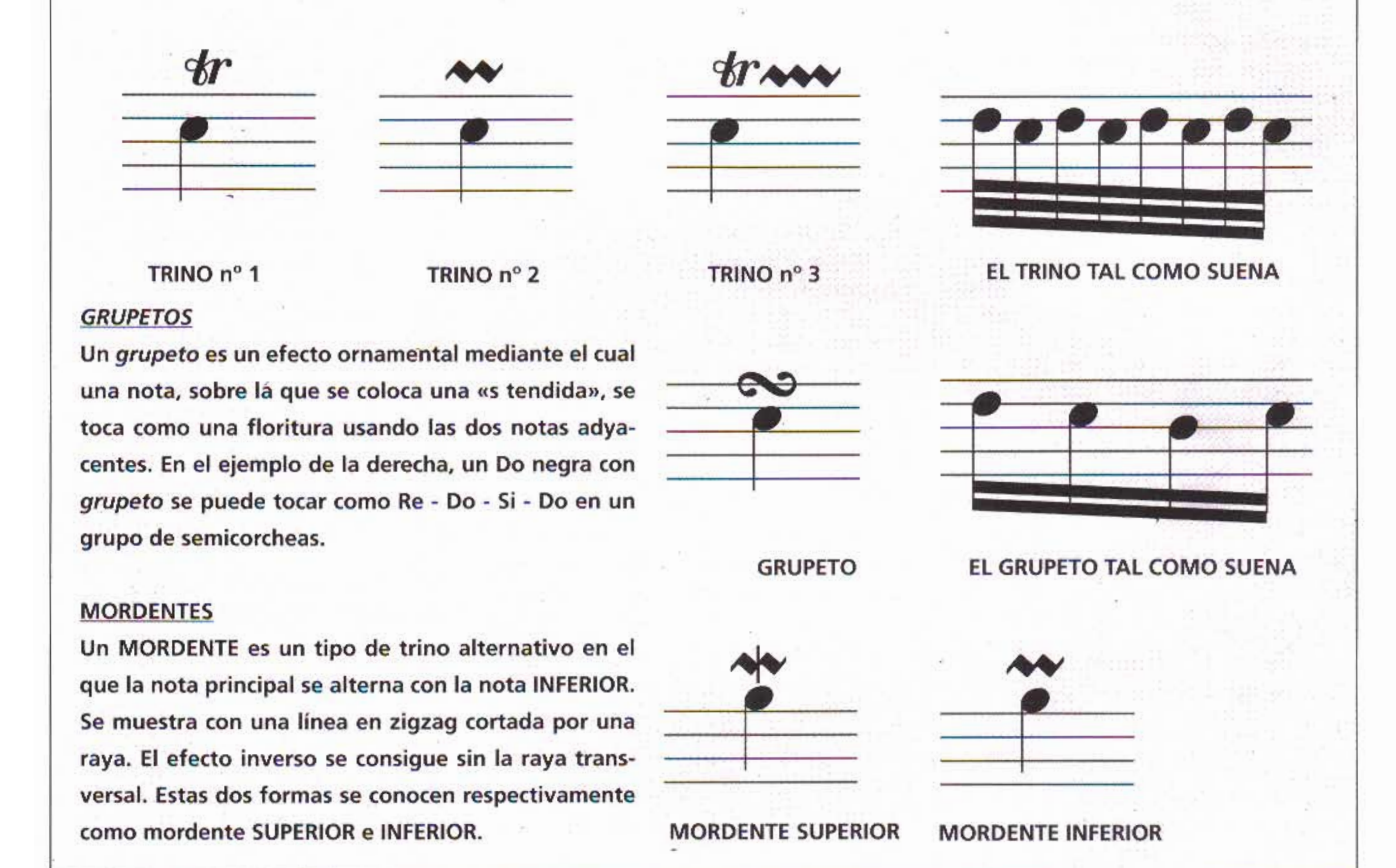
TRÉMOLO



FRASE COMPLETA

## TRINOS, MORDENTES Y *GRUPETOS*

Un TRINO es un efecto ornamental muy usado mediante el cual se alterna una nota a gran velocidad con una nota inmediatamente superior o inferior en ese tono. Los trinos se pueden indicar con el símbolo «*tr*» sobre la nota o con una línea en zigzag (en algunos casos coinciden ambas señales). El ejemplo siguiente muestra tres formas de escritura de un trino sobre un Do negra (en tono de Do M) y todas las notas que se tocarían.




*GRUPETOS*

Un *grupeto* es un efecto ornamental mediante el cual una nota, sobre la que se coloca una «s tendida», se toca como una floritura usando las dos notas adyacentes. En el ejemplo de la derecha, un Do negra con *grupeto* se puede tocar como Re - Do - Si - Do en un grupo de semicorcheas.

MORDENTES

Un MORDENTE es un tipo de trino alternativo en el que la nota principal se alterna con la nota INFERIOR. Se muestra con una línea en zigzag cortada por una raya. El efecto inverso se consigue sin la raya transversal. Estas dos formas se conocen respectivamente como mordente SUPERIOR e INFERIOR.

## *VIBRATO* Y TRÉMOLO

A lo largo de la historia de la música, los términos *VIBRATO* y TRÉMOLO se han empleado como sinónimos, pero es un error puesto que producen dos efectos muy diferentes.

El *vibrato* se utiliza en la mayoría de instrumentos de cuerda y con la voz humana. El efecto creado es una vibración ligera pero consistente del tono, con lo que se consigue un sonido lleno y rico, especialmente en una sala de audiciones, donde la reverberación natural provoca la fusión de los diferentes tonos.

Sea tocando o cantando, el uso se convierte en algo inconsciente que da un brillo especial al tono o a la voz de un instrumento. Si el cambio de tono es mínimo y la frecuencia de oscilación lo suficientemente rápida, el oído no percibe una serie de notas diferentes, sino únicamente un cambio en el timbre o el color de la voz.

Los intérpretes de instrumentos de cuerda con mástil pueden crearlo agitando la mano izquierda adelante y atrás desde la muñeca. En los instrumentos de viento se consigue este efecto regulando con cuidado el flujo de aire.

El *vibrato* no se puede conseguir con instrumentos de tono invariable, como el piano. No obstante, esto no impidió que Liszt ocasionalmente escribiera «*vibrato*» en sus piezas para piano. Afirmaba estar convencido de que haciendo oscilar el dedo sobre la tecla –del mismo modo que un violinista sobre la cuerda– se producía ese efecto, aunque es evidente que el mecanismo físico del piano lo impide.

## GLOSARIO DE TÉRMINOS «EXTRANJEROS»

Suponemos que a lo largo de las seis lecciones anteriores ha quedado claro que gran parte de lo que denominamos música «clásica» evolucionó y se desarrolló en el centro de Europa, especialmente en Italia, Alemania y Austria. En consecuencia, hay un considerable legado de terminología extranjera que el estudiante debe conocer. Presentamos, seguidamente, un glosario de los términos más útiles que se suelen encontrar en otros idiomas.

*Accelerando*
Cada vez más rápido.

*Acciaccatura*
Efecto ornamental que consiste en una nota de adorno que se antepone a otra normal.

*Accordare / Accorder*
Afinar.

*Adagio*
Significa «con tranquilidad». Indica un movimiento más lento que el *andante* pero más rápido que el *largo*. Su forma en diminutivo es *adagietto*, que es algo más rápido que el *adagio*.

*Adagissimo*
Extremadamente lento; más lento que el *adagio*.

*Addolorato*
Indicación de interpretación que significa «con dolor» o «afligido».

*Ad libitum*
Instrucción de que el intérprete puede tocar un pasaje libremente o improvisando.

*Affetuoso*
Indicación de que una pieza debe tocarse con dulzura.

*Agitato*
Indicación de interpretación que significa literalmente «agitado».

*Alla breve*
Tocado con un compás de blancas.

*Alla marcia*
Instrucción para que se toque a ritmo de marcha.

*Allegro*
Interpretado con un movimiento rápido. Literalmente significa «alegre».

*Andante*
Movimiento intermedio, tocado «al paso».

*Animando*
Implica una aceleración del movimiento.

*Appoggiatura*
Apoyatura. Nota de adorno.

*A tempo*
Significa literalmente «a tiempo» e indica que se vuelva al tiempo original tras una modificación.

*Bravura, con*
Indicación de que una composición o un pasaje se debe tocar con brío de virtuoso.

*Cadenza*
Pasaje ornamental utilizado con frecuencia en las penúltimas notas de una cadencia, a veces en forma de acorde. En la mayoría de casos, esta cadencia indica el final de la composición o del movimiento y se resuelve en la tónica.

*Calando*
Suavizándose, muriendo.

*Calmato*
Calmado, tranquilo.

*Capricciosо*
Indicación de que una pieza se debe tocar caprichosamente, o al gusto del intérprete.

*Celere / Celeremente*
Indicación de que se debe tocar con agilidad.

*Coda*
Pasaje de conclusión de una pieza musical.

*Comodo*
Indicación que señala que se toque a una velocidad no forzada.

*Crescendo*
Aumento gradual del volumen

*Deciso / Decisamente*
Indicación de tocar con decisión.

*Delicato*
Indicación de tocar con delicadeza.

*Diminuendo/Decrescendo*
Reducción gradual del volumen.

*Doppio movimento*
Indicación de interpretar un pasaje al doble de velocidad.

*Duolo / Dolore*
Indicación de que se debe tocar con pena o pesar.

*Empfindung, mit*
Con sentimiento o emoción.

*Espressivo*
Indicación de tocar de forma expresiva.

*Facile / Facilmente*
Tocar con desenvoltura.

*Flebile*
Quejumbroso o acongojado.

*Forte / Fortissimo / Fortississimo*
Serie de indicaciones de que el intérprete debe tocar más fuerte. *Forte* es la de menor intensidad, y *fortississimo* la más intensa.

*Forte-piano*
Indicación de que se debe tocar fuerte y luego suave.

*Forza / Forzando*
Indicación de que se debe tocar con fuerza.

*Glissando*
Movimiento deslizante continuo entre dos notas diferentes. En el teclado del piano el efecto se puede producir arrastrando el dedo por las notas, creando una escala muy rápida de notas sucesivamente mayores o menores.

*Grazioso*
Indicación de que se debe tocar con gracia.

*Joyeux*
Tocar con alegría.

*Lamentoso / Lamentabile*
Indicación para que el intérprete toque una pieza con un aire triste.

*Largo*
Lento o majestuoso.

*Legato*
Tocar sin separación entre las notas.

*Lento*
Indicación para tocar extremadamente despacio.

*Licenza*
Tocado con libertad de movimiento o ritmo.

*Loco*
Indicación para volver a la tonalidad original tras haber recibido la instrucción de tocar en otra tonalidad.

*Lunga*
Pausa o silencio prolongado.

*Maestoso*
Que se debe tocar con majestuosidad.

*Mancando*
Creando la ilusión de desvanecimiento.

*Marziale*
Tocar con aire militar.

*M.D.*
*Mano destra, main droit*, mano derecha.

*Moderato*
Tocar a velocidad moderada.

*M.S.*
*Mano sinistra*, mano izquierda.

*Ossia*
Término usado para indicar una versión alternativa de un pasaje.

*Ostinato*
Estructura corta que se repite a lo largo de toda una pieza musical.

*Parlato / Parlando*
Indicación de que se cante hablando. Usado más frecuentemente en la ópera cómica.

*Perdendosi*
Indicación de que se cree un efecto de desvanecimiento de la música.

*Piano / Pianissimo / Pianississimo*
Indicaciones de que el intérprete debe tocar a menor volumen, de las que *pianississimo* designa el menor volumen de todos. Suelen aparecer escritas como *p*, *pp* y *ppp*, respectivamente.

*Poco*
Sus derivaciones incluyen *poco a poco*, *fra poco* (brevemente), *pochetto* o *pochettino* (muy poco) y *pochimissimo* (extremadamente poco).

*Presto*
Indicación de que se debe tocar muy rápido, más que en un *allegro*.

*Prima / Primo*
En italiano significa literalmente «primero»; se usa en combinación con otras indicaciones de interpretación.

*Restringendo*
Cada vez más rápido.

*Retenu*
Indicación de que se debe tocar más despacio.

*Rigoroso*
Estricto.

*Rinforzando*
Acento.

*Risoluto*
Tocar con decisión y energía.

*Ritardando*
Indicación de tocar cada vez más lento.

*Ritenuto*
Instrucción de bajar de pronto el ritmo.

*Rubato, tempo*
Significa literalmente «tiempo robado». Indicación que permite al intérprete dejar de respetar el movimiento existente y acelerar o reducir la velocidad según su preferencia.

*Scherzo / Scherzando*
Literalmente significa «broma» o «bromeando». Indica que se debe tocar una pieza alegremente. También implica un movimiento rápido.

*Sempre*
Literalmente, «siempre».

*Sforzato / Sforzando*
Literalmente significa «forzado» o «forzando», pero suele interpretarse como una indicación de tocar marcando con más fuerza.

*Simile*
Indicación de que se debe seguir tocando como se había señalado; literalmente significa «parecido».

*Staccato*
Literalmente significa «despegado». Las notas o acordes en *staccato* se tocan reduciendo su duración.

*Stretto*
Indicación de que se debe acelerar el movimiento; en una fuga, superponiendo elementos.

*Tenerezza / Teneramente*
Indicación de que se debe tocar con dulzura.

*Tenuto*
Indicación de que una nota o un acorde se debe sostener por lo menos hasta completar su duración total, en algunos casos creando el efecto de retrasar la nota siguiente.

*Tosto*
Indicación de que se debe tocar con agilidad o rápidamente.

*Tranquillo*
Indicación de que se debe tocar con calma.

*Triste / Tristamente*
Indicación de que se debe tocar con aire triste.

*Troppo, non*
Significa literalmente «no demasiado».

*Vivace*
Indicación de que se debe tocar con brío.

*Volante*
Literalmente significa «volando». Indicación de que se debe tocar a gran velocidad.

*Volti subito (V.S.)*
Indicación de que el intérprete debe girar la página rápidamente.

## SUBDIVISIÓN DE NOTAS

Todos los valores que hemos empleado hasta ahora se basaban en la subdivisión binaria de notas, es decir, las dividíamos por dos, cuatro, etc. No obstante, un tiempo también se puede dividir en tres partes iguales. Las figuras resultantes se conocen como TRESILLOS.

Éstos se pueden escribir de diversas formas. Las opciones que aparecen en el recuadro de la derecha son todas válidas, aunque NO son exclusivas de esos valores. Su uso depende en gran medida de las preferencias personales.

En el primer ejemplo, las tres blancas se tienen que tocar en el tiempo que dura una redonda. En el segundo y el tercer ejemplos pasa exactamente lo mismo: un tresillo de negras que se ha de tocar en el espacio de dos tiempos; y un tresillo de corcheas que se tiene que tocar en el espacio de un tiempo.

3

TRESILLO DE BLANCAS

3

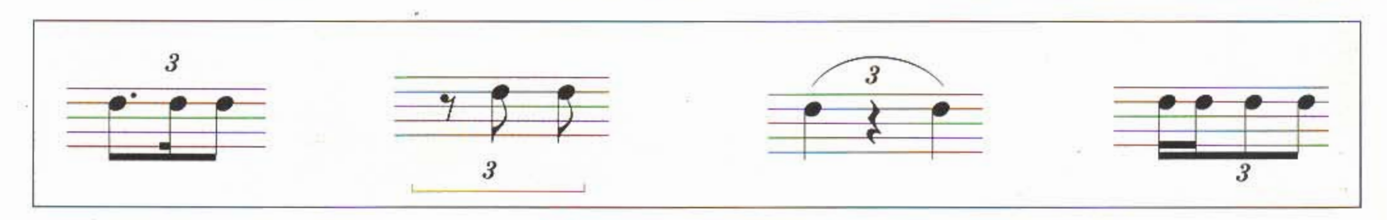
TRESILLO DE NEGRAS

3

TRESILLO DE CORCHEAS

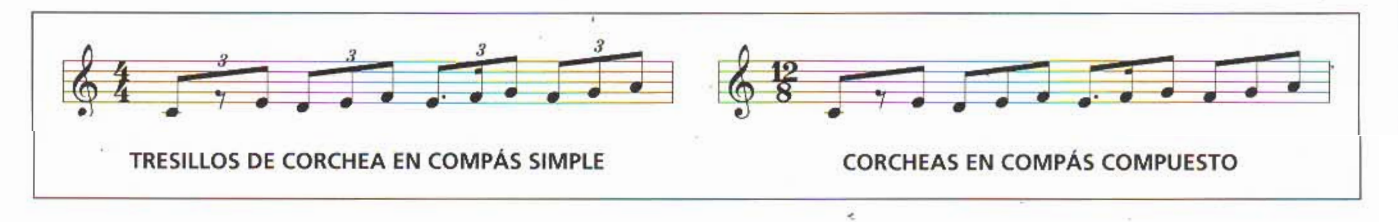
### DERIVACIONES DE LOS TRESILLOS

Aunque sea lo más frecuente, la división en tresillos no ha de producir necesariamente tres notas del mismo valor. También es posible crear grupos de tresillos compuestos por notas y silencios de diferentes valores. A continuación ofrecemos cuatro ejemplos.




### ¿TIEMPO SIMPLE O COMPUESTO?

Si una partitura emplea abundantes tresillos, se puede eliminar el número «3». No obstante, es muy raro el uso de muchos tresillos con un compás simple; sería más correcto escribir toda la pieza en el compás compuesto equivalente. El ejemplo siguiente muestra el mismo compás escrito en cuatro por cuatro y en su equivalente compuesto: doce por ocho. Ambos compases sonarían igual.



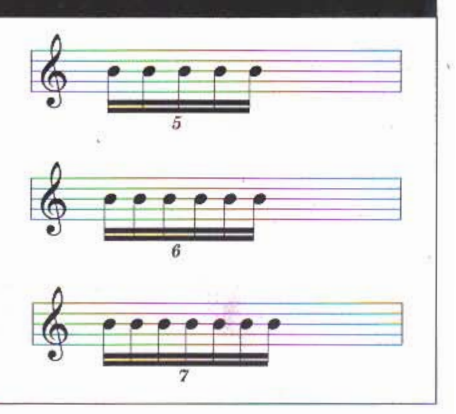
TRESILLOS DE CORCHEA EN COMPÁS SIMPLE

CORCHEAS EN COMPÁS COMPUESTO

## SUBDIVISIONES IRREGULARES

**Es posible efectuar otras divisiones además de la binaria y la ternaria. Los ejemplos de este recuadro muestran cómo se puede subdividir una negra en cinco (CINQUILLO), en seis (SEXTILLO) y en siete (SEPTILLO). Es posible realizar divisiones en más partes, pero en la práctica raramente es necesario.**

**Hay que prestar especial atención al valor que debe sumar cada grupo: tal como hemos visto, los grupos de tres suman el valor que tendría un grupo de dos (por lo que en este caso se representan como corcheas); las divisiones de cinco, seis y siete suman el mismo valor que un grupo de cuatro (y por eso aquí son semicorcheas).**



## *MINUETO EN SOL*, DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

La siguiente pieza es un minueto compuesto por Beethoven. El minueto, danza originaria del siglo XVII, se caracteriza por su compás «triple», por regla general de tres por cuatro, tres por ocho o seis por ocho.

Desde el punto de vista de la escritura, el aspecto más complicado de esta pieza son las repeticiones indicadas, sobre todo al final de la pieza. Cuando se ha tocado por segunda vez la última sección de la partitura, el segundo final concluye con la indicación «*D.S. al Fine*». Eso significa que hay que volver al «*SEGNO*» (el símbolo que hay entre los compases 1 y 2) y tocar hasta llegar a la orden «*FINE*», al final del compás 19.





Fine
1.
2.
Fine
p
mp
D.S. al Fine
1.
2.
mf

## *PARA ELISA*, DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

El famoso *Para Elisa*, está en compás de tres por cuatro y en tono de Re mayor.

En cuanto a la técnica, esta pieza no es excesivamente complicada. No obstante, conviene prestar especial atención a la digitación, puesto que usa muchas frases de corcheas seguidas, de modo que hay que procurar poner los dedos de manera que se puedan tocar todas las notas.

Como en muchas de las obras de Beethoven para piano, la mano izquierda destaca por sí misma. Las tres corcheas que empiezan en el primer tiempo del tercer compás casi se pueden considerar la mitad de la frase completa que sigue en el pentagrama de la mano derecha. Para que la melodía fluya suavemente, es fundamental que la tercera corchea del pentagrama de la mano izquierda sea una corchea, y que no se alargue, que es lo que se suele hacer.





1.
2.

# LECCIÓN OCHO

## Y POR ÚLTIMO...

**Esta es la última lección antes de pasar a tratar de la música de modo más informal. Además de algunos conceptos técnicos, como el uso de los pedales y los arpegios, nos centraremos en la interpretación de obras completas de compositores como Tchaikovsky, J. S. Bach, Strauss, Offenbach y Beethoven. En cada caso hay un texto introductorio que asesora sobre los puntos más delicados o potencialmente difíciles.**

## EL USO DE LOS PEDALES

Para comprender cómo se usan los pedales del piano, primero debemos saber cómo funciona el piano. Tal como ya hemos visto al inicio del libro, el piano produce sus sonidos cuando los martillos acolchados que están conectados a las teclas golpean las cuerdas. Mientras el dedo permanece apoyado contra la tecla, la cuerda puede vibrar libremente, pero cuando se suelta la tecla, un mecanismo apagador corta la nota. Las notas más graves se producen con una sola cuerda cada una; las notas medias tienen dos cuerdas con el mismo tono; las notas más agudas tienen tres cuerdas con el mismo tono.

### EL PEDAL CELESTE

Una forma de variar el sonido del piano es alterando el modo en que percuten los martillos contra las cuerdas. En un piano de cola, el pedal izquierdo –conocido como PEDAL CELESTE– mueve ligeramente el teclado y los martillos hacia la derecha, haciendo que se incida sobre una cuerda menos de las notas agudas, produciendo un sonido más quedo. (Por esta razón también se le llama a veces pedal *una corda*, que significa literalmente «una cuerda»).

Este mecanismo difiere en los pianos verticales. Cuando se aprieta el pedal izquierdo, el mecanismo de martillos se acerca ligeramente a las cuerdas, lo que hace que golpeen con menor fuerza.

En la notación musical, la indicación para usar este pedal en cualquier tipo de piano se escribe *una corda*. El pedal no se ha de liberar hasta que aparezca la instrucción *tre corde* («tres cuerdas»).

### SÍMBOLOS PARA EL PEDAL DE RESONANCIA

**Los siguientes símbolos sirven para indicar el uso del pedal de resonancia. Suelen aparecer por debajo del pentagrama de la mano izquierda.**

❄ 𝒫𝑒𝑑. └──────┘

*P*──────┘ └──────┐

**También se puede indicar específicamente en qué notas hay que presionar para liberar los apagadores, de forma que las otras notas o pasajes no se vean afectados. Esta técnica se conoce como «medio pedal» y se indica con interrupciones en la línea del pedal.**

*P* ___/___/___/___┘

### EL PEDAL DE RESONANCIA

En un piano de cola, el pedal de la derecha se llama PEDAL DE RESONANCIA. En todos los tipos de piano, el pedal de resonancia libera TODAS las cuerdas. Esto significa que, cuando se toca una tecla, la nota sigue sonando incluso después de levantar el dedo.

No obstante, al inhibir la acción de los apagadores no sólo se prolonga el sonido de las notas que se han tocado. Dado que se levantan todos los apagadores, las cuerdas de las otras notas también vibrarán por «simpatía», lo que, dependiendo de la calidad del piano, creará un tono más rico.

La indicación del uso del pedal de resonancia consta de distintos símbolos. Algunos de estos símbolos aparecen en el recuadro de la izquierda. Tienen diferentes niveles de precisión. La instrucción *Con ped.* o *Col ped.* («con pedal» o «con el pedal») indican el uso del pedal, pero su utilización queda a la discreción del intérprete.

### EL PEDAL *SOSTENUTO*

Los pianos de cola están equipados con un tercer pedal, situado entre los otros dos. Es el PEDAL *SOSTENUTO*, que tiene el efecto de prolongar las notas que se tocan mientras se presiona, pero no las que se tocan después de haberlo soltado. En la partitura se indica como *SP* o *P3*. Algunos pianos verticales tienen en su lugar un pedal central de SORDINA que «tapa» las cuerdas con una tela de fieltro. No tiene una función musical, sino que rebaja el volumen drásticamente.

## CÓMO TOCAR ARPEGIOS

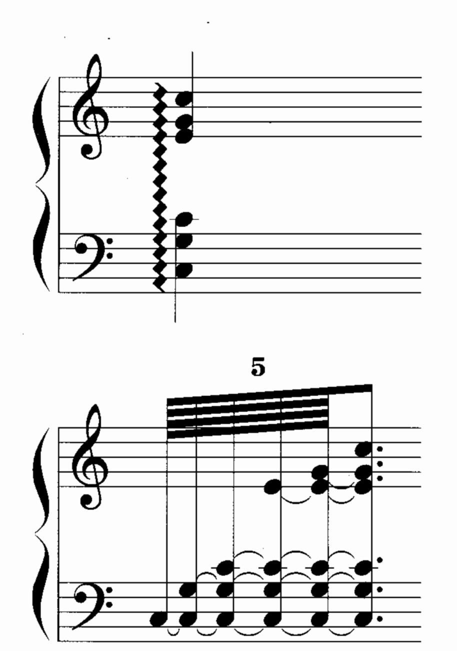
Si nos fijamos en el ejemplo que hay a continuación, observaremos un acorde de Do mayor tocado con ambas manos. No obstante, junto al acorde hay una línea ondulada. Es una indicación de que se debe tocar el acorde como un ARPEGIO. Cuando aparece, en vez de tocar las notas simultáneamente, como se haría al tocar un acorde normal, se tocan como una rápida sucesión de notas que se sostienen. De hecho, el término arpegio indica que se tocan las notas de un acorde una tras otra: los «acordes desplegados» que hemos estudiado en lecciones anteriores también son ejemplos de arpegios.

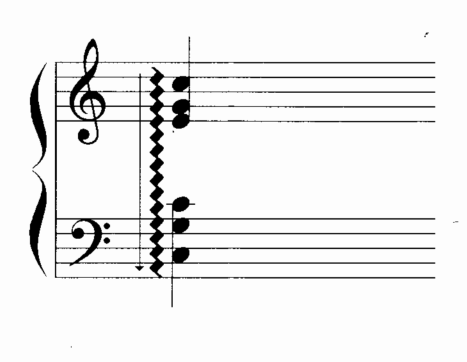
La línea ondulada es un símbolo de gran utilidad en la escritura musical, puesto que dar un valor preciso a cada nota resultaría confuso. Observemos una vez más el ejemplo de abajo (*izquierda*). Los dos pentagramas inferiores muestran una aproximación de cómo se debería escribir el efecto con todas sus notas. Las seis notas se tocan de la más grave a la más aguda, una después de otra, en el espacio de apenas una semicorchea. Obsérvese que las primeras cinco notas se presentan como un quintillo de semifusas. A cualquier intérprete que tuviera que enfrentarse a este elemento le parecería una pesadilla, y desde luego resultaría difícil tocarlo con precisión.

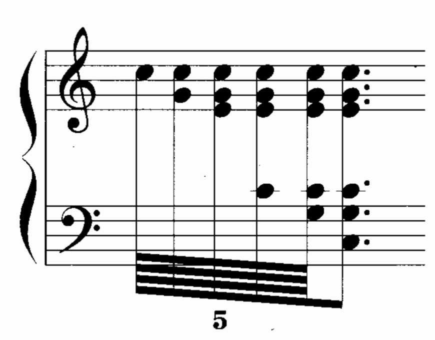
En los dos pentagramas superiores, aunque el «acorde» tenga el valor de una negra y se toque en el primer tiempo del compás, sólo la nota más grave tiene esa duración. Cada una de las notas que se tocan a continuación deben sostenerse TODO LO QUE QUEDA DE ESE TIEMPO. Aunque todas las notas se escriban como negras, cada nota del arpegio tiene un valor inferior a la anterior.

El segundo ejemplo de abajo *(derecha)* muestra el mismo acorde también con un símbolo de arpegio. Esta vez, en cambio, hay una flecha hacia abajo junto a la línea ondulada. Eso significa que las notas del acorde se deben tocar en una secuencia invertida, desde la nota más aguda a la más grave.

En la práctica, los arpegios se usan para crear un efecto de «suave progresión». El nombre procede de «arpa», instrumento que se toca frecuentemente de este modo. Al igual que la mayoría de las indicaciones de ejecución, los arpegios no tienen una única lectura, sino que dependen en gran medida del intérprete, aunque en muchos casos la forma de tocarlos dependerá del contexto musical. En los dos ejemplos de abajo, algunos músicos quizá tocarían las notas en una sucesión rapidísima; en el extremo contrario, otros a lo mejor repartirían las seis notas dándoles aproximadamente la misma duración en el tiempo que ocupan.





## MÚSICA FUERA DEL PENTAGRAMA

Hasta ahora hemos empleado las líneas adicionales para indicar las notas que caen por encima o por debajo de las líneas del pentagrama estándar. No obstante, dado el extraordinario registro del piano, ¿qué hacemos si una pieza tiene muchas notas que quedan fuera del pentagrama? Podríamos usar líneas adicionales, pero se haría cada vez más difícil interpretar las notas con precisión, especialmente si la secuencia se prolongara durante muchos compases. Para superar este problema podemos aplicar el símbolo de *ottava*.

8va

## «DANZA DEL HADA DE AZÚCAR» (I), DE PETER ILYCH TCHAIKOVSKY

**Presentamos un arreglo de la famosa «Danza del hada de azúcar» perteneciente a la obra *El Cascanueces*.**

**En esta pieza conviene comentar algunos aspectos importantes. En primer lugar, observe la palabra «*Staccato*» en el primer compás. Indica que TODAS las notas de la pieza se deben tocar *staccato*; es una alternativa a marcar todas las notas con el punto de *staccato*.**

**En segundo lugar, dado que gran parte del pentagrama de la mano derecha está elevado en una octava, hay que prestar especial atención a las indicaciones de *ottava* (*véase arriba*).**

**Por último, fíjese en el compás 32 (en la parte inferior de la página 128). Observará que hay cinco compases con arpegios. Lo habitual en este caso es dar a todas las notas el mismo valor; los de cuatro notas sonarán como una secuencia de semicorcheas.**



Esta indicación, que es el término «octava» en italiano, junto con el símbolo correspondiente, se pueden colocar por encima o por debajo de cualquier pentagrama para aumentar o rebajar el registro de las notas EN UNA OCTAVA. En la práctica se coloca «8va» por encima o por debajo de la nota a partir de la cual se debe subir o bajar el tono en una octava; a continuación aparece una línea (que puede ser punteada o continua) que abarca todas las notas del pentagrama que se deben alterar. No se vuelve al nivel original hasta que acaba la línea, lo que se indica con un remate hacia arriba o hacia abajo.

Cuando el cambio de registro se prolonga más allá del final de una o más líneas, el procedimiento habitual es el de empezar la línea siguiente con un «8va». Puede comprobarlo en el siguiente ejercicio, la «Danza del hada de azúcar» de Tchaikovsky.




«DANZA DEL HADA DE AZÚCAR» (II), DE PETER ILYCH TCHAIKOVSKY
3
sf
p
3
3
sf
p
sf
p
f
8va
mf


8va
8va
ff
8va
8va
f

## UN POCO DE BACH

A continuación presentamos dos piezas compuestas por Johann Sebastian Bach.

La *Partita en Mi m*, a continuación, lleva un símbolo «𝄵» en vez de los números de compás. Indica que la pieza está en dos por dos, compás también conocido como *alla breve*. La armadura nos dice que la partitura está en Mi menor. Como Mi menor es el menor relativo de Sol mayor, tiene que llevar un sostenido. En consecuencia, el Fa se toca como Fa♯ en toda la pieza.

En la página siguiente encontrará uno de los minuetos de Bach, en el que tendrá la primera oportunidad de interpretar notas adicionales y trinos. Empecemos con el mordente inferior del tercer compás: en vez de tocarlo como un Do corchea, tóquelo como una fusa seguida de un Si fusa y un Do semicorchea.

El octavo compás empieza con una apoyatura. Aunque la nota de adorno aparezca como corchea, eso no significa que «se coma» ese valor de la blanca con puntillo.




MINUETO EN SOL MAYOR, DE JOHANN SEBASTIAN BACH
Allegro
57
Apoyatura
Trino

## POLCA *TRISCH-TRASCH* (I), DE JOHANN STRAUSS (HIJO)

Los Strauss de Viena –Johann y sus hijos Johann, Josef y Eduard– ejercieron cierto dominio en la música de baile del siglo XIX. Aunque todos escribieron obras de gran éxito, las más recordadas son las de Johann Strauss hijo. Entre los muchos valses, polcas, cuadrillas y marchas que compuso durante sus 55 años de carrera musical, los que más fama le han dado son la opereta *El murciélago* (1874), el bello vals *El Danubio azul* (1867) y la pieza que presentamos, la polca *Trisch-Trasch* (1858). A pesar de que escribió numerosas piezas de baile, Strauss afirmaba que no sabía bailar.

Aunque esta partitura fue compuesta para orquesta, ofrecemos aquí un sencillo arreglo para piano. De todos modos, aunque no haya ningún elemento excesivamente complicado de leer, la pieza puede resultar algo compleja. Ello se debe a la disciplina que se necesita para tocar la parte de la mano izquierda con suavidad y precisión.

Durante algunos compases de este arreglo, la mano izquierda toca un acorde desplegado. Este motivo se conoce como *bajo Alberti*, en honor de un compositor italiano del siglo XVIII. Se caracteriza por una secuencia estricta de 1ª - 5ª - 3ª - 5ª. El ejemplo más famoso de este modelo de mano izquierda se encuentra en una de las sonatas para piano de Mozart (K545). Hay que hacer un esfuerzo para tocar la secuencia con suavidad, de modo que conviene seguir cuidadosamente la digitación señalada en los primeros compases. Los movimientos entre los dedos meñique y anular de la mano izquierda pueden resultar especialmente problemáticos.

Obsérvese que al final del compás 17 cambia la armadura, de forma que el Si♭ de la escala de Fa mayor se convierte en Si♮, situación que se mantiene hasta el final del compás 41, al final de la página 133. La aparición de la armadura al final de la línea advierte del cambio que se va a producir a partir de la línea siguiente, en este caso al girar la página.




mf
f
p

## POLCA *TRISCH-TRASCH* (II), DE JOHANN STRAUSS (HIJO)




## UN POCO MÁS DE TCHAIKOVSKY

Seguiremos con arreglos para piano de famosas piezas orquestales con esta versión del primer movimiento de la *Sexta sinfonía* de Tchaikovsky –más conocida como «Patética». Aunque Tchaikovsky compuso la pieza en Si menor, este arreglo transporta el tema al tono de Fa♯ menor, algo más complicado (recuerde que los «tres sostenidos» pueden indicar una tonalidad de Re mayor o su relativo menor, Fa♯ m).

En cuanto a la notación, el único aspecto que puede resultar nuevo es el término «*rit.*» del penúltimo compás. Es la abreviatura de *ritenuto* o *ritardando*, que indica que hay que reducir la velocidad a lo largo de una serie de notas, que se suelen indicar con una línea punteada.

La mayor dificultad de ejecución de esta obra se encuentra en el octavo compás, donde la mano derecha tiene que tocar dos «voces» diferentes. A continuación detallamos toda la digitación:

<u>Primer tiempo</u>
Se empieza tocando el Mi con el anular (4) y el La con el pulgar (1). Se sostiene el La un tiempo entero mientras se toca el Do♯ con el índice (2) a medio tiempo.

<u>Segundo tiempo</u>
Se toca el La con el pulgar (1) y el Do♯ con el índice (2) a medio tiempo.

<u>Tercer tiempo</u>
En el tercer tiempo, se toca el Fa♯ con el cuarto dedo (5) y el La♯ con el pulgar (1). El Fa♯ se prolonga un tiempo y medio antes de tocar el Mi con el tercer dedo (4); el La♯ dura un tiempo y luego se toca el Si con el índice (2).


OP. 74 «PATÉTICA», DE PETER ILYCH TCHAIKOVSKY
Andante
59
p
f
mf
f
mf
f
p
Rit.

## MODULACIÓN

La siguiente pieza que vamos a tocar es «El célebre Galop», de la opereta *Orfeo en los infiernos* de Offenbach. También es conocido como «El Can-Can». Hemos elegido esta partitura para ilustrar una idea que quizá aún no le resulte familiar: la MODULACIÓN. Se trata del cambio de armadura en mitad de una pieza, entre dos movimientos. NO es lo mismo que la transposición, que consiste en cambiar el tono de las notas de una pieza en un intervalo fijo para que resulte una pieza en otro tono. El lugar donde se produce la modulación es fundamental para la estructura de la pieza.

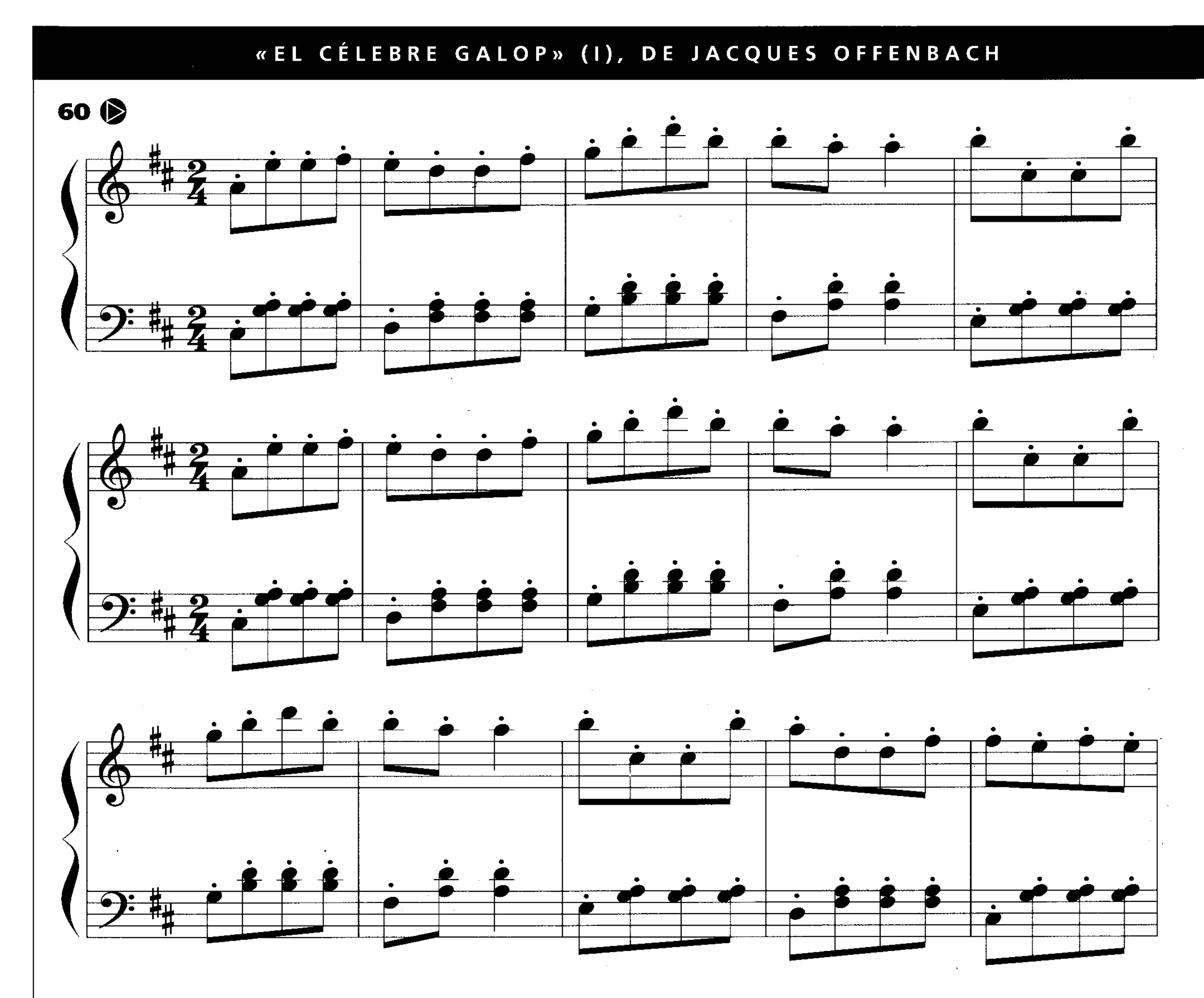
La música empieza en tono de Re mayor (los dos sostenidos son las notas Fa y Do). No obstante, después del compás 32 la pieza MODULA al tono de Sol mayor (lo sabemos porque la armadura aquí se queda con un solo sostenido). Después del compás 64, la armadura vuelve a Re mayor.

Este cambio de tono es un brillante modo de marcar la pieza, dejando claro que ha empezado un nuevo movimiento.

Otro punto a tomar en consideración antes de empezar a tocar es la naturaleza de las notas. Esta partitura se puede dividir en una serie de secciones claramente definidas: el primer fragmento de 16 compases es bastante autónomo y tiene un carácter definido por las corcheas en *staccato* de ambos pentagramas; el segundo fragmento (compases 17 a 32) alterna entre un delicado *staccato* (corcheas) y unas negras muy acentuadas; el tercer movimiento (compases 33 a 64) alterna entre *staccato* y *tenuto* (una vez más, el contraste entre las dos técnicas crea una sensación dramática); los últimos 18 compases retoman la primera sección, ampliada con unos compases finales.

Esta pieza también permite constatar la diferencia fundamental que hay entre el compás dos por cuatro y el cuatro por cuatro: el énfasis en uno de cada dos tiempos crea una sensación fuertemente rítmica.

**«EL CÉLEBRE GALOP» (I), DE JACQUES OFFENBACH**



## LOS PERÍODOS DE LA MÚSICA «CLÁSICA»

Aunque el término «clásico» se usa de forma muy amplia para definir la música, puede conducir a error, especialmente cuando se toma conciencia de que tiene un significado mucho más específico.

Las obras musicales y los compositores se pueden clasificar por épocas. Hay seis grandes períodos musicales, que se pueden tomar como referencia porque la música compuesta durante cada una de esas etapas tiene características comunes.

La EDAD MEDIA (450-1450) se basaba predominantemente en el canto llano cristiano.

Guillaume du Fay y Claudio Monteverdi fueron los principales compositores del RENACIMIENTO (1450-1600). Este período vio la aparición de melodías con frases claramente definidas y una mayor elaboración polifónica.

En el BARROCO (1600-1750) surgieron nuevas formas instrumentales, como el concierto y la sonata. Sus compositores más destacados fueron Henry Purcell, Antonio Vivaldi y Johann Sebastian Bach.

Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Josef Haydn y Ludwig van Beethoven fueron las principales figuras de la época CLÁSICA (1750-1825). En este período surgió con fuerza el piano como gran elemento musical.

Muchos de los compositores más populares de hoy en día –Schumann, Wagner, Verdi, Tchaikovsky, etc.– pertenecen a la época ROMÁNTICA (1825-1900).

El SIGLO XX se caracteriza por la idea de que cualquier combinación armónica es posible. Sus compositores han aplicado disonancias extremas, así como intervalos microtonales.



## «EL CÉLEBRE GALOP» (II), DE JACQUES OFFENBACH





## JESÚS, ALEGRÍA DE LOS HOMBRES (I), DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Aunque originariamente no se compusieron para piano –el instrumento se acababa de inventar–, muchas de las piezas para teclados de Johann Sebastian Bach constituyen un buen modo de practicar escalas y acordes desplegados. La siguiente obra que proponemos, *Jesús, alegría de los hombres*, es una de sus composiciones más populares.

Aunque es una de las piezas más complicadas del libro, una vez dominada la figura de los tresillos de corcheas que conforman el ritmo básico (y la digitación de la mano derecha) todo resulta mucho más fácil.

Éste es el primer ejemplo práctico del uso de tresillos. Si necesita recordar la teoría, repase la página 118.

Si se fija en el primer compás observará que cada tiempo se divide en tresillos de corcheas. No obstante, verá que el número «3» sólo aparece bajo los grupos en el primer compás; la pa-



labra «*simile*» del segundo compás indica que la norma se mantiene durante toda la pieza: es un modo sencillo de ahorrar tiempo a la hora de escribir.

Para interpretar estos tresillos, cuente los tiempos de cada compás como «UN - dos - tres - DOS - dos - tres - TRES - dos - tres». Los tiempos destacados le marcarán el ritmo del tres por cuatro; las demás divisiones le darán el ritmo de las corcheas de los tresillos.

Uno de los aspectos más peliagudos de esta progresión de tresillos es el pentagrama de la mano izquierda. Si observamos el quinto compás, veremos una negra y una corchea «unidas» por un número «3». Esto significa que estas dos notas se deben tratar como un tresillo de corcheas, de modo que la negra en este caso no representa un tiempo, sino dos tercios de tiempo. Debajo del pentagrama se indica el conteo correcto.



## *JESÚS, ALEGRÍA DE LOS HOMBRES* (II), DE JOHANN SEBASTIAN BACH




3
3
rit.

## *SONATA OP. 27 Nº 2* «CLARO DE LUNA» (I), DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

La siguiente partitura es una obra maestra para piano. Se trata del primer movimiento de la sonata «Claro de luna» de Ludwig van Beethoven, posiblemente la pieza más famosa que se ha escrito nunca para piano. La escribió en 1802, en la época en que su sordera se estaba agudizando. Algunos estudiosos también creen que hacía poco tiempo que había roto su relación con una amante, lo que podría explicar la profunda tristeza de la música.

Aunque tiene algo de pieza musical popular, para tocar la sonata correctamente hay que hacerlo con una gran delicadeza. Quizá habría que trabajar la partitura de modo que se perfeccionara gradualmente su interpretación, no como una pieza que se aprende en una sola sesión.

Consejos de ejecución

Empecemos con la armadura. Los cuatro sostenidos indican que la pieza está en tono de Mi mayor o en su tono relativo menor (Do♯ m) –no hay más que tocar las tres primeras notas para darse cuenta de que es un tono menor–. Esta tonalidad resulta algo complicada para los principiantes, ya que todos los Do, Re, Fa y Sol que aparecen se tocan sostenidos (a menos que tengan un becuadro). La segunda dificultad es la abundancia de enarmónicos, que hace que la digitación resulte algo compleja.

Si se analiza la partitura, se observarán una serie de términos italianos. Lamentablemente, existen grandes variaciones de escritura entre distintas partituras. Muchas veces al leer partituras originales, las indicaciones de interpretación dependen de la época y la procedencia geográfica, y también del capricho del compositor.

Cómo interpretar estos signos:

*sempre*
: siempre

*e senza sordino*
: y sin sordina

(En piano, *sempre* ***pp*** *e senza sordino* indica tocar *pianissimo* –muy suave– sin usar el pedal celeste).

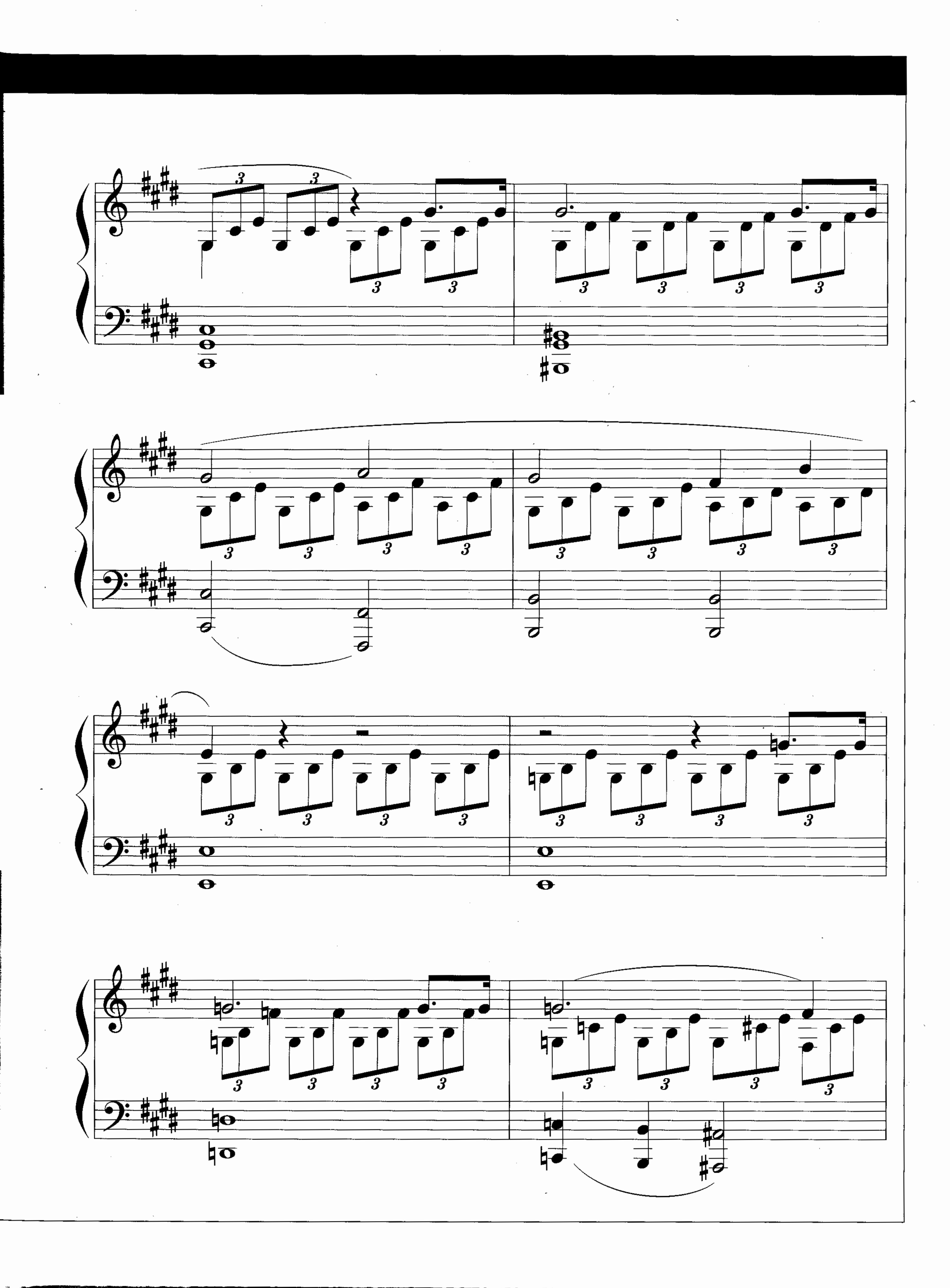
*marcato ma sempre* ***p***
: marcado, pero siempre *piano* (suave)

*il basso sempre ten*
: las notas del bajo siempre «sostenidas» (*tenuto*)

*subito*
: de pronto

*sempre legatissimo*
: siempre lo más ligado posible




3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3

## SONATA OP. 27 Nº 2 «CLARO DE LUNA» (II), DE LUDWIG VAN BEETHOVEN




pp
marcato. ma sempre p
cresc.
dim.
p

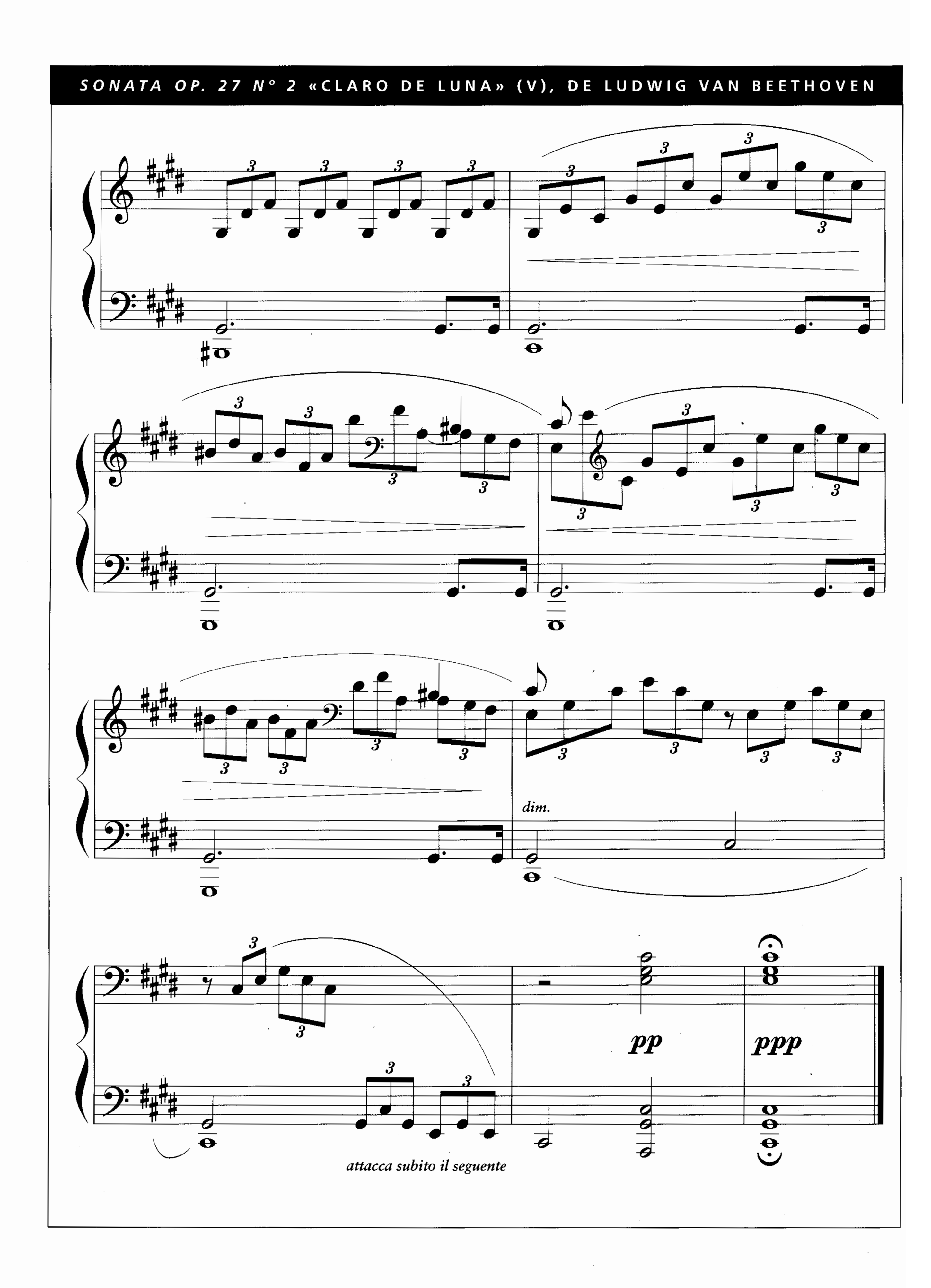

SONATA OP. 27 Nº 2 «CLARO DE LUNA» (III), DE LUDWIG VAN BEETHOVEN
il basso sempre ten.
pp
p
pp



dim.
pp


SONATA OP. 27 Nº 2 «CLARO DE LUNA» (IV), DE LUDWIG VAN BEETHOVEN
p
un poco
cresc.
p subito
pp


sempre legatissimo


SONATA OP. 27 Nº 2 «CLARO DE LUNA» (V), DE LUDWIG VAN BEETHOVEN
dim.
pp
ppp
attacca subito il seguente

## ¿Y AHORA QUÉ?

Hasta aquí hemos explicado todos los conocimientos formales. Ahora depende del lector decidir la dirección en la que quiere ir. La práctica, tanto en la interpretación como en la lectura a la vista, le permitirá avanzar hasta con las piezas más complicadas para piano. Eso está muy bien si quiere tocar como entretenimiento, pero si desea tomar la vía clásica y llegar a un grado mucho más elevado, precisará tomar clases particulares. Esto también es aplicable al jazz: dado que ya conoce los fundamentos del piano, no ha de resultarle difícil encontrar útiles guías para principiantes, pero seguramente obtendrá mejores resultados con un profesor de jazz.

Para otros tipos de música menos formales, como el rock, el pop o el country, el nivel de habilidad técnica que ya tiene es suficiente para empezar a tocar con algún grupo. En cualquier caso, es evidente que comprender bien el papel del teclado en su entorno, o los diferentes sonidos posibles que tiene, es tan importante como la técnica.

### LA ELECCIÓN DE UN PROFESOR

A menos que tenga un talento poco habitual, con este o cualquier otro libro sólo se puede llegar a aprender hasta un cierto límite. Pero sea cual sea el tipo de música que quiera tocar, es muy probable que el modo más efectivo de aprender sea siempre a través de las clases particulares. Un buen profesor es alguien que entiende los objetivos del alumno y que es capaz de motivarlo. Ha de seguir una metodología y establecer objetivos que se puedan cumplir y comprobar a corto plazo. Asimismo, un buen profesor ha de contribuir a la educación musical del alumno, ayudándole a entrar en contacto con obras de interesantes compositores y músicos nuevos.

A pesar de todos estos consejos, no siempre es fácil encontrar el profesor de piano ideal. Si se escoge mal, la experiencia puede llegar a desmotivar al alumno para siempre. No se decida por la primera persona que conozca; elija después de informarse bien. Seguidamente, le ofrecemos algunos aspectos que puede tomar en consideración cuando entreviste a los posibles candidatos.

#### 1. La personalidad adecuada

Conviene llevarse bien con el profesor. No se trata de la escuela primaria, no estamos obligados a aguantar a profesores que no nos caigan bien o con los que haya una mala comunicación.

#### 2. ¿Es el profesor adecuado?

No todos los profesores son iguales. Algunos están especializados en enseñanza infantil; otros sólo en adultos; otros no están familiarizados con determinados estilos. Lo importante es, pues, que encaje con el nivel del alumno y sus objetivos. Si ya toca bien *Jesús, alegría de los hombres*, no querrá pasar el rato tocando el *Frère Jacques*. Del mismo modo, si lo que desea es tocar el teclado en un grupo de rock, es posible que un profesor estrictamente clásico no comprenda sus objetivos; elija un profesor especializado en rock: seguro que los resultados serán más satisfactorios.

#### 3. Credenciales

¿Qué es más importante, que el posible profesor tenga un título homologado (la carrera de música o de pedagogía musical, por ejemplo) o que tenga cierta experiencia real como intérprete? En cualquier caso, piense que un buen pianista no tiene por qué ser un buen profesor. (De hecho, tal como la mayoría podemos confirmar, ser un intérprete *reconocido* no garantiza ser un *buen* profesor.)

#### 4. Recomendaciones

Cuando vaya a decidir cualquier tipo de servicio, los mejores resultados se suelen conseguir a través de recomendaciones personales. Un buen profesor no tendrá ningún problema en presentar referencias.

#### 5. El futuro

La experiencia del alumno como estudiante probablemente sea más satisfactoria si le enseña alguien que ya hace lo que le gustaría hacer a él. Si desea ser un pianista o teclista profesional, tiene que buscar un profesor que toque profesionalmente. No sólo recibirá buenas lecciones, sino también útiles consejos profesionales. Por buenos que sean como instructores, muchos profesores de piano diplomados tienen muy poca o ninguna experiencia como intérpretes profesionales.

### ESCUCHE

Por último, mencionemos una de las mejores herramientas para aprender que tiene a su disposición: sus oídos. Si se toma en serio los estudios de piano, escuche tanta música como pueda. La mayoría de los grandes músicos del siglo XX han realizado grabaciones. Estudie cómo tocan. Intente entender no sólo lo que hacen, sino también *por qué* lo hacen.

# PARTE TERCERA
# INTERPRETACIÓN INFORMAL

## TOCAR SIN PARTITURA

**Es indiscutible que una buena comprensión de la escritura musical convencional es esencial para cualquier pianista que pretenda tocar música con un estilo «clásico» a un nivel razonable. Sin embargo, algunos géneros tienen un menor grado de exigencia formal. Aunque muchos intérpretes de música moderna tienen estudios de piano clásico, es probable que lleguen a la conclusión de que en su caso es prioritaria la capacidad de poder crear arreglos melódicos o armónicos coherentes cuando se encuentran con una línea musical más básica, por ejemplo, una sucesión de acordes o una melodía de una sola nota. Los intérpretes que tengan un conocimiento práctico de escalas y acordes, seguramente estarán mejor equipados para cubrir una amplia gama de posibilidades creativas en cualquier contexto musical.**

### «TARARÉAMELO Y LO TOCO»

Los músicos que son capaces de tocar «de oído», sin partitura, nos producen una gran impresión. Sin duda hay personas dotadas de una extraordinaria facilidad para detectar los tonos y trabajar la armonía. Puede que con sólo oír una melodía un par de veces consigan ofrecer una interpretación aceptable de la misma, o crear un acompañamiento adecuado. Pero para la mayoría de músicos este proceso no es tan sencillo. Si dedica tiempo suficiente a aprender escalas y acordes y practica cada día, poco a poco entenderá mejor la relación de unas notas con otras. Es la clave para tocar melodías de oído.

#### COGER EL TONO

Cualquier melodía que haya oído se puede describir como una serie de intervalos entre las notas que la componen. Si tiene un conocimiento profundo de los intervalos entre notas, cuando escuche una melodía le resultará bastante sencillo reproducirla sobre el papel, aunque no pueda tocarla inmediatamente al piano. Ésta es una razón práctica por la que es tan importante la teoría sobre intervalos de la que hemos hablado al inicio de la Lección cuatro *(véanse las páginas 66-70)*.

Tomemos un ejemplo sencillo: la canción *When the Saints Go Marching In*. Cante las dos primeras notas («Oh, when...»). A partir de la primera nota, cante en intervalos de semitono ascendentes hasta llegar a lo que crea que es la segunda nota. La segunda nota está cuatro semitonos por encima de la primera, o sea, en un intervalo de una 3ª mayor. Haga lo mismo con la segunda y la tercera notas, entre las cuales hay un semitono; el intervalo entre la tercera y la cuarta es de un tono. De este modo, tomando cualquier nota como punto de partida, ya puede tocar las cuatro primeras notas de la melodía.

Desde luego, es un modo muy laborioso de trabajar una melodía. En la práctica, con la experiencia conocerá instintivamente estos intervalos y sabrá cómo reproducirlos al piano: algunos pianistas incluso saben «ver» los intervalos sobre el teclado.

#### ACORDES

Cuando tocan un teclado en un estilo musical menos formal, muchos pianistas con formación clásica se encuentran con un problema particular: les resulta más familiar la idea de tocar una pieza «completa», en la que el contenido melódico y el armónico están integrados. Cuando se toca en un grupo como acompañamiento, la partitura del teclado se suele centrar en una función armónica, dejando que el cantante o el solista lleven la melodía. Pero a los pianistas de formación clásica no se les suele enseñar a pensar en acordes. Desgraciadamente para ellos, en la práctica es mucho más habitual encontrarse con una tabla de acordes –una hoja de papel con una lista de nombres de acordes– que un arreglo con todas las notas escritas. El trabajo del teclista a menudo consiste en crear una partitura a partir de esos acordes. Pero antes de pensar siquiera en ello

## CÓMO ABORDAR UNA CANCIÓN

**Aunque esté harto de que le recordemos la temida palabra de ocho letras (la PRÁCTICA) vamos a seguir haciéndolo. A pesar de que el estudio diario de acordes y escalas puede llegar a ser realmente pesado, hay muchos modos de divertirse y aprender al mismo tiempo. Si desea adquirir práctica en tocar de oído, no hay mejor modo de hacerlo que sentarse al piano y probar con las canciones que conoce.**

**Este ejercicio es un ejemplo de lo que los arreglistas de música llaman «creación de rutinas». Consiste en poner una grabación de una canción, identificar las partes que la componen y los acordes. Puede parecer un trabajo ingrato, pero es un buen punto de partida y enseguida descubrirá que existen atajos.**

**Empiece por la estructura de la canción. La mayoría de canciones modernas son sencillas: constan de una introducción, estrofas que se repiten y estribillo, y suelen tener un segmento desviado que normalmente se describe como «puente» o «inciso». Cuando haya identificado la estructura puede asignarle a cada parte una letra: (A) introducción; (B) estrofa; (C) estribillo; (D) puente; (E) final. Luego intente deducir los acordes de cada parte.**

**Tome una hoja pautada y divídala en compases. Mientras escucha la grabación, cuente los compases que tiene la música, haciendo una marca en el papel cada vez que detecte un cambio de acorde. Cuente de nuevo escuchando la grabación, pero esta vez busque el TIPO de acorde que suena en cada ocasión. (ADVERTENCIA: la gran mayoría de las canciones modernas están compuestas por acordes mayores, menores y de séptima.)**

**A continuación lo único que tiene que hacer es identificar la fundamental de cada uno de esos acordes. Un modo de hacerlo es intentar tatarear la nota de tono más bajo que suene «bien» o ir probando notas en el teclado del piano. (OTRA ADVERTENCIA: cuando escuche una grabación, fíjese en el instrumento de acompañamiento –normalmente el bajo–: en la mayoría de casos tocará la fundamental.)**

**Llegado el momento, trazar la estructura de una canción no resulta tan difícil. Al fin y al cabo, la mayoría de canciones populares del siglo XX se basan en un espectro musical muy limitado. Si toca los acordes de la escala mayor *(véase la página 89)*, será capaz de reconocer la mayor parte de los acordes que componen la mayoría de canciones escritas en ese tono.**

**Lo mismo se puede decir de las progresiones armónicas dentro de cada canción. Muchas se basan en sencillos movimientos entre la TRÍADA TÓNICA (el acorde construido sobre el primer grado de la escala mayor), la TRÍADA SUBDOMINANTE (el acorde construido a partir del cuarto grado) y la TRÍADA DOMINANTE (el acorde construido a partir del quinto grado). Estos tres acordes a menudo se denominan TRÍADAS PRIMARIAS. A modo experimental, toque secuencias de acordes de la escala de Do mayor al azar. Se sorprenderá cuando se dé cuenta de que todo lo que toca «suena bien», pues los acordes parecen fluir de uno a otro suavemente.**

deben adaptarse, de modo que cuando les pidan un acorde no tengan que ir pensando las notas una por una. Para algunos intérpretes, no es tan fácil como parece.

### TOCAR CON ACORDES

Cuando se toca de oído, los acordes pueden resultar problemáticos; mientras que la melodía es una sucesión de notas sueltas, un acorde consiste en tres o más notas que se tocan simultáneamente. Para aislar las notas se tiene que descomponer lo que en ocasiones pueden ser armonías complejas en sus diferentes componentes. Una vez más, el tiempo y la experiencia pueden convertir este proceso en algo casi automático.

El primer paso es familiarizarse con las diversas características de los diferentes tipos de acorde. Independientemente de la fundamental del acorde, cada tipo de acorde tiene un factor en común: los intervalos entre cada una de las notas del acorde y la fundamental. Aunque estén en tonos diferentes, Do menor, Sol menor y Si♭ menor, comparten esa cualidad característica de los acordes menores que crea el hecho de contener una tercera menor a tres semitonos de la fundamental y una quinta justa a siete semitonos de la fundamental. Advirtamos que los intervalos vuelven a desempeñar un papel esencial para el dominio de un concepto musical importante.

Un buen punto de partida es habituarse al sonido de las cuatro tríadas básicas –mayor, menor, disminuida y aumentada– que forman la base de la gran mayoría de los acordes más complejos, como los de séptima, o los que emplean notas por encima de la octava, como los de novena, onceava o treceava. Si consulta el diccionario de acordes *(véanse las páginas 158-181)* le será más fácil acostumbrarse al sonido de cada uno. (IMPORTANTE: preste atención al nombre de cada acorde. Reconocer su sonido es una cosa; identificarlo es mucho más útil.)

## EL DICCIONARIO DE ACORDES

En las próximas 24 páginas encontrará instrucciones detalladas para tocar 324 acordes, es decir, 27 tipos diferentes de acordes a partir de cada una de las 12 notas. Este diccionario de acordes tiene tres funciones diferenciadas: de referencia, como ayuda teórica y como útil herramienta para practicar. (NOTA DEL EDITOR: El orden de las notas obedece a la notación anglosajona –A, B, C, D, E, F, G–; que corresponden respectivamente a La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol. Se ha mantenido el orden del original inglés por razones técnicas.)

### REFERENCIA

Si quiere descubrir cómo se toca un acorde determinado, o quiere saber las notas que conforman un acorde, este diccionario incluye los acordes más habituales con los que se va a encontrar cuando vaya a interpretar.

### APRENDIZAJE

También puede utilizar el diccionario de acordes como una serie de ejercicios de aprendizaje. Trabajando de forma metódica todos los acordes de cada tono detectará algunos sonidos que habrá oído en grabaciones y que hasta entonces no sabía definir o ejecutar. También le puede servir para familiarizarse con algunos acordes menos frecuentes o más extraños, que pueden aportar una rica gama de matices. Cualquiera que sea el tipo de música que desee tocar, un amplio vocabulario de acordes le proporcionará mayor profundidad y versatilidad por la composición o los arreglos. Y cuantos más tipos de acorde pueda reconocer de forma instintiva, más fácil le será descifrar y tocar canciones sin partitura.

### PRÁCTICA

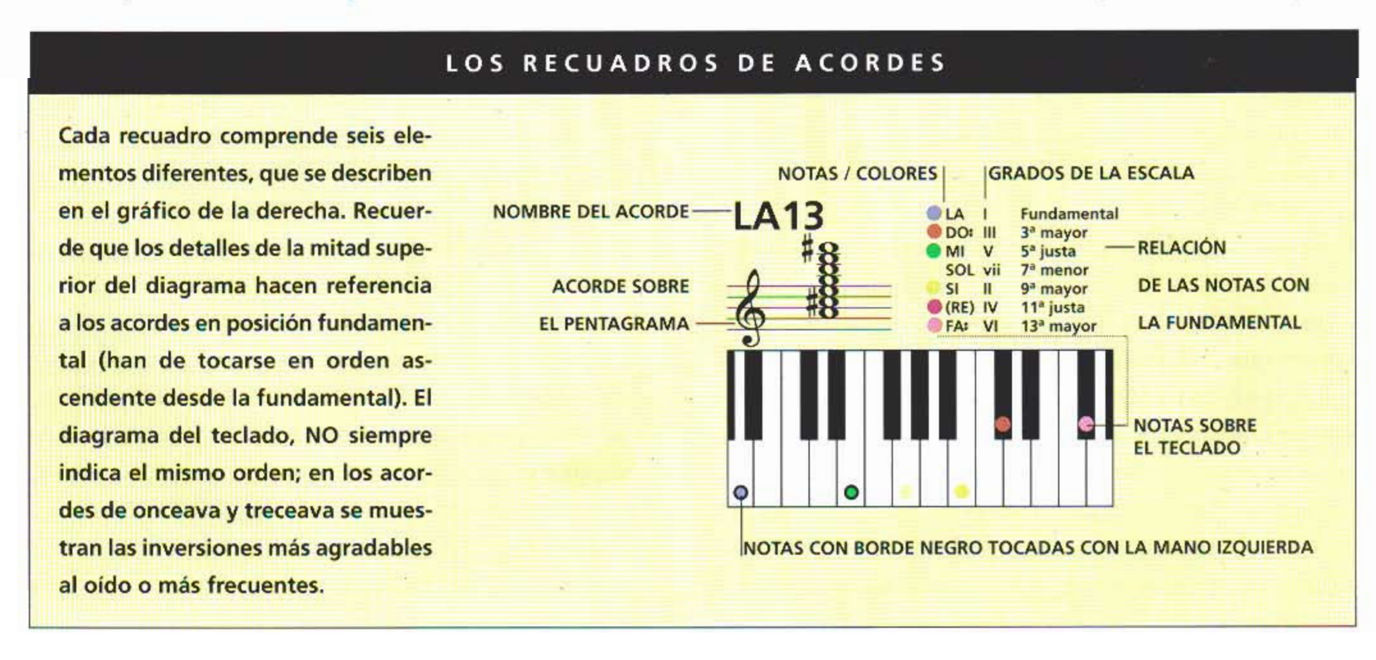
Finalmente, es posible considerar el diccionario de acordes como una serie de ejercicios que se pueden tocar junto a los de escalas estándar. Algunos tipos de acorde son especialmente difíciles de ejecutar, así que practicar tocándolos nota a nota puede servir para mantener los dedos en buena forma. Un ejercicio especialmente útil es pensar en las inversiones de los diferentes acordes. Es muy sencillo con los acordes que sólo tienen tres o cuatro notas, pero mucho más complicado con las series de novena, onceava y treceava, en los que quizá tenga que plantearse eliminar alguna nota.

## USO DEL DICCIONARIO DE ACORDES

Los acordes están agrupados por tonos. Los 27 acordes de cada tono están repartidos en una doble página. Junto al nombre del tono, hay un recuadro que contiene las notas de la escala mayor de ese tono en clave de Sol. Cada nota se identifica con su nombre y su grado en la escala. Para facilitar la tarea, a cada una se le ha asignado un color.

Cada acorde aparece en un recuadro. En la esquina superior izquierda de este recuadro encontrará el nombre del acorde. Justo debajo se reproduce el acorde escrito en el pentagrama. El diagrama principal muestra una visión del teclado. Los puntos de color sobre las teclas representan las notas que hay que tocar. Cada color corresponde a un grado de la escala, lo que da una idea inmediata de la composición del acorde a la vista.

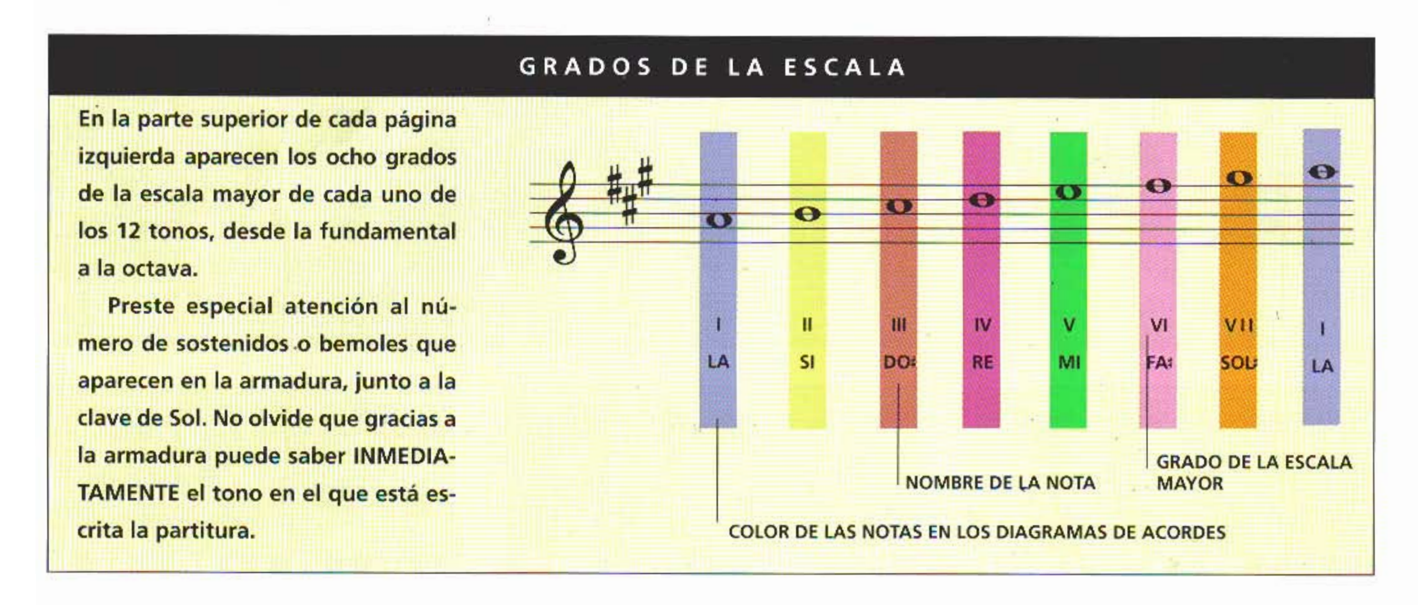
Algunas de las notas más graves se representan bordeadas en negro cuando resulta poco práctico (o imposible) tocar el acorde con una sola mano. En esos casos, esas notas tienen que to-



## GRADOS DE LA ESCALA

**En la parte superior de cada página izquierda aparecen los ocho grados de la escala mayor de cada uno de los 12 tonos, desde la fundamental a la octava.**

**Preste especial atención al número de sostenidos o bemoles que aparecen en la armadura, junto a la clave de Sol. No olvide que gracias a la armadura puede saber INMEDIATAMENTE el tono en el que está escrita la partitura.**




carse con la mano izquierda; las notas restantes se pueden tocar con la mano derecha.

No se dan instrucciones sobre la digitación para tocar cada nota, puesto que la mayoría de los ejemplos se pueden tocar con cualquiera de las dos manos. Las posiciones de los dedos no han de suponer ningún problema. En la práctica, lo más común es tocar la nota más grave con el pulgar y la más aguda con el meñique; con la mano izquierda, a la inversa.

En la parte derecha de cada recuadro encontrará también los nombres de las notas que componen el acorde (junto a los correspondientes topos de colores). Las notas entre paréntesis, son teóricamente parte integral del acorde, pero su ejecución es opcional. En algunos casos se ha optado por simplificar la nomenclatura para facilitar la ejecución, sacrificando la escritura más correcta.

Por último, junto a los nombres de las notas se incluye la descripción y la abreviatura del grado de cada nota en la escala de la tónica. Por ejemplo, en una escala de Do, el Sol es la 5ª justa, que se puede abreviar con el número romano «V».

### ¿CUÁL ES CORRECTO?

En algunos casos observará que las notas del diagrama del teclado no concuerdan con las notas de la lista o con las del pentagrama. Existe una razón. Las notas de la lista y las del pentagrama hacen referencia al acorde en posición fundamental completa. Lo que significa que las notas que definen el acorde aparecerán siempre en progresión ascendente desde la fundamental. No obstante, los acordes de onceava y treceava, no siempre suenan muy bien cuando se tocan en orden desde la fundamental. En estos casos, los diagramas del teclado presentan inversiones más efectivas.

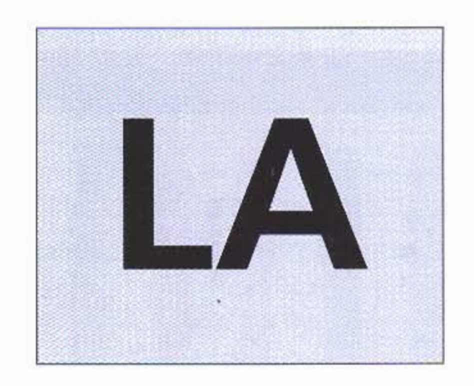
Como ya sabe, el concepto de la inversión es fundamental. Cuando practique los acordes, intente invertirlos de todas las formas posibles. El modo más sencillo es tomar la nota de tono más bajo y elevarla una octava. Por ejemplo, cuando toque un acorde de Do séptima dominante, empiece con Do - Mi - Sol - Si♭ (posición fundamental), luego pase a Mi - Sol - Si♭ - Do (primera inversión), luego a Sol - Si♭ - Do - Mi (segunda inversión) y acabe con Si♭ - Do - Mi - Sol (tercera inversión).

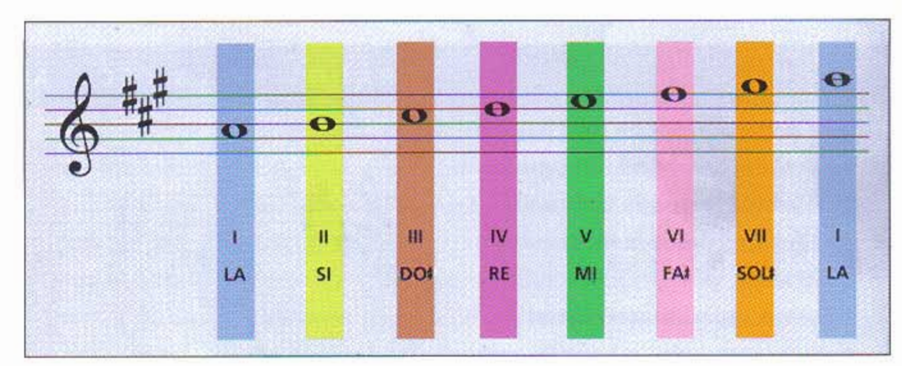
## ACORDES EN EL CD

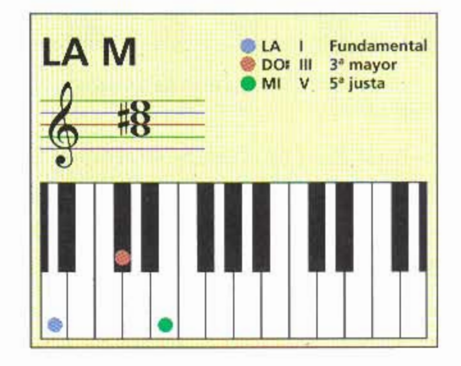
**La pista 63 del CD contiene toda la serie de acordes de Do que encontrará en las páginas 164 - 165. Así podrá reconocer algunos acordes o inversiones que puede haber oído pero que no ha sabido definir o tocar. Los acordes se tocan en la siguiente secuencia:**

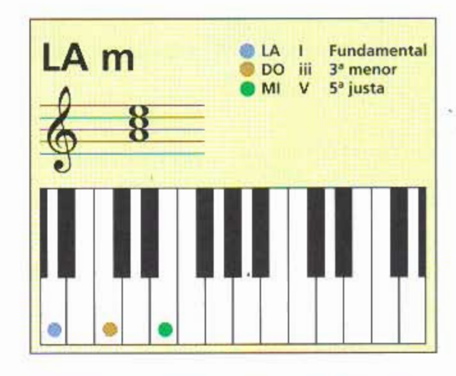
1. **Do M**
2. **Do m**
3. **Do 7ª dominante**
4. **Do 7ª m**
5. **Do 7ª M**
6. **Do 4ª sus**
7. **Do 2ª sus**
8. **Do 6ª**
9. **Do 7ª dism**
10. **Do m 6ª**
11. **Do aum**
12. **Do 7ª con 5ª dism**
13. **Do 7ª con 5ª aum**
14. **Do m 7ª M**
15. **Do 7ª M con 5ª dism**
16. **Do 7ª M con 5ª aum**
17. **Do dominante 9ª**
18. **Do m 9ª**
19. **Do M 9ª**
20. **Do 11ª**
21. **Do m 11ª**
22. **Do 13ª**
23. **Do m 13ª**
24. **Do M 13ª**
25. **Do 7ª con 5ª dism y 9ª m**
26. **Do 7ª con 5ª dism y 9ª M**
27. **Do 7ª con 5ª aum y 9ª m**

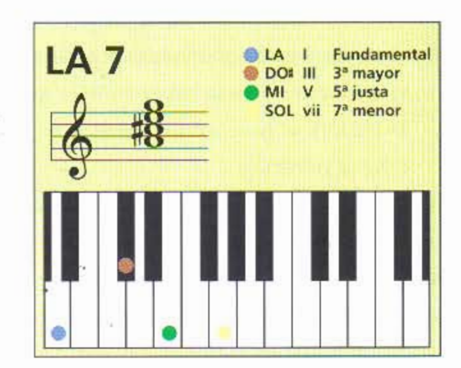
**63** 

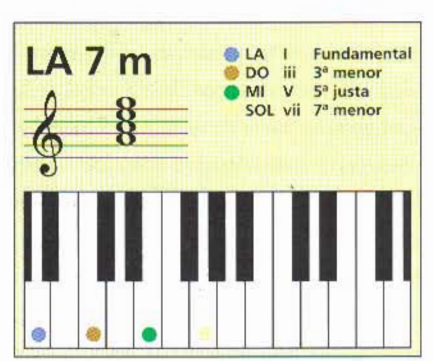

LA

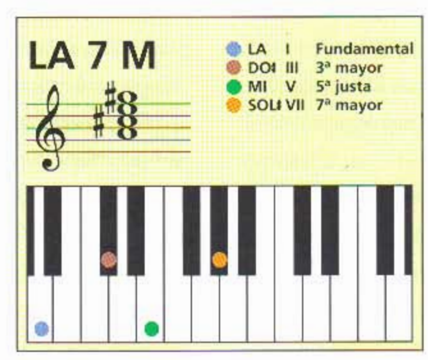

I LA
II SI
III DO#
IV RE
V MI
VI FA#
VII SOL#
I LA

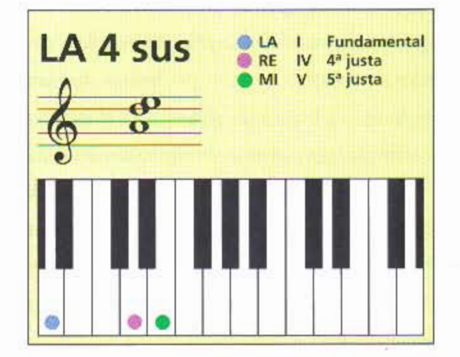

LA M
LA I Fundamental
DO# III 3ª mayor
MI V 5ª justa

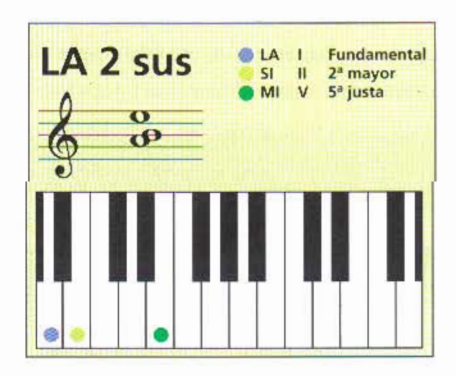

LA m
LA I Fundamental
DO iii 3ª menor
MI V 5ª justa

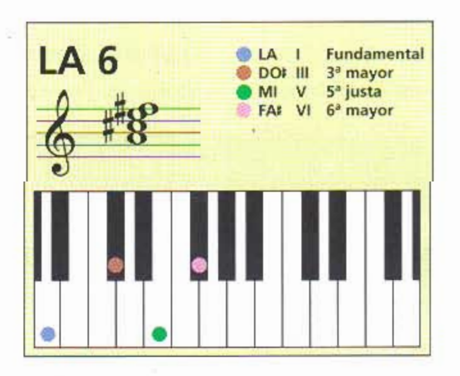

LA 7
LA I Fundamental
DO# III 3ª mayor
MI V 5ª justa
SOL vii 7ª menor

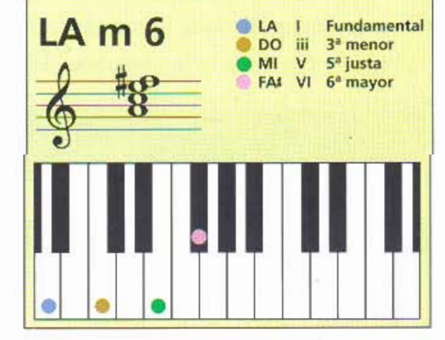

LA 7 m
LA I Fundamental
DO iii 3ª menor
MI V 5ª justa
SOL vii 7ª menor

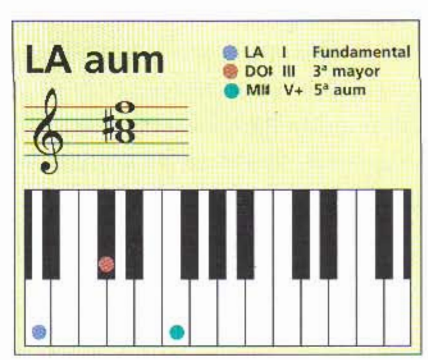

LA 7 M
LA I Fundamental
DO# III 3ª mayor
MI V 5ª justa
SOL# VII 7ª mayor

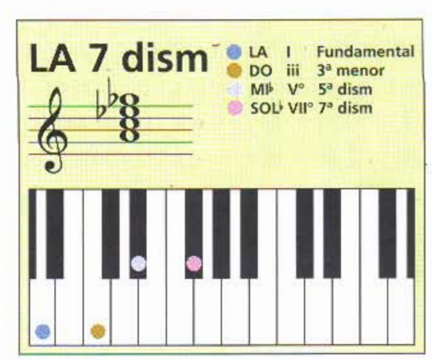

LA 4 sus
LA I Fundamental
RE IV 4ª justa
MI V 5ª justa

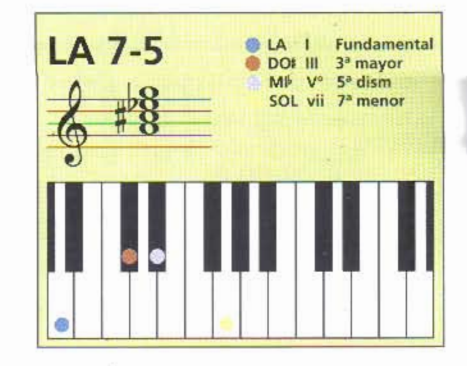

LA 2 sus
LA I Fundamental
SI II 2ª mayor
MI V 5ª justa

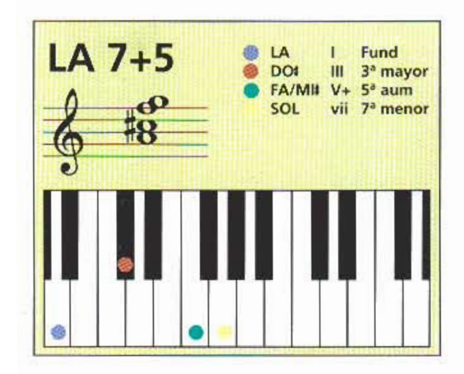

LA 6
LA I Fundamental
DO# III 3ª mayor
MI V 5ª justa
FA# VI 6ª mayor

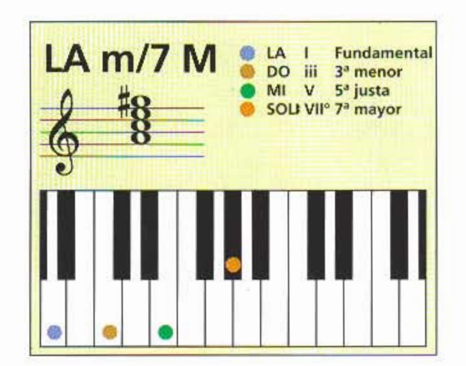

LA m 6
LA I Fundamental
DO iii 3ª menor
MI V 5ª justa
FA# VI 6ª mayor

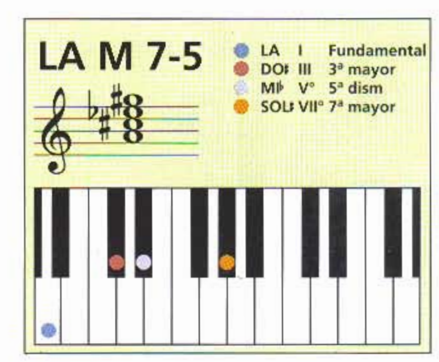

LA aum
LA I Fundamental
DO# III 3ª mayor
MI# V+ 5ª aum

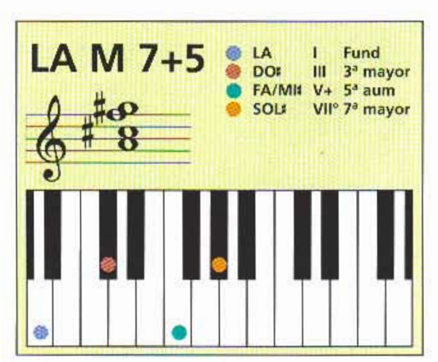

LA 7 dism
LA I Fundamental
DO iii 3ª menor
MI♭ V° 5ª dism
SOL♭ VII° 7ª dism

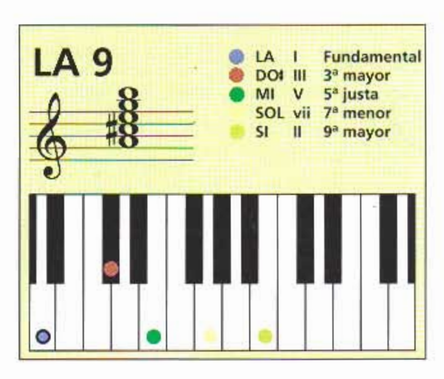

LA 7-5
LA I Fundamental
DO# III 3ª mayor
MI♭ V° 5ª dism
SOL vii 7ª menor

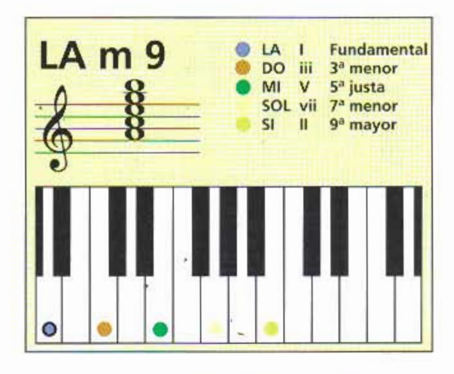


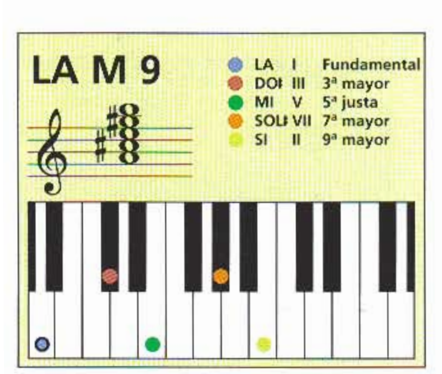



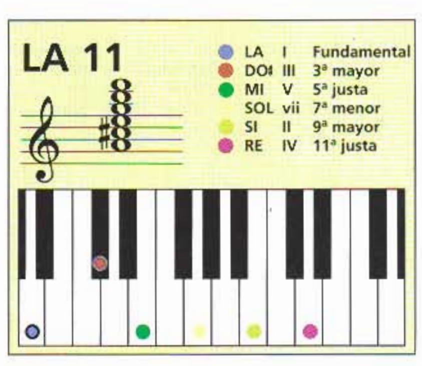



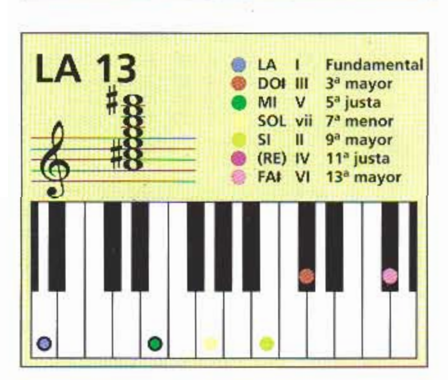



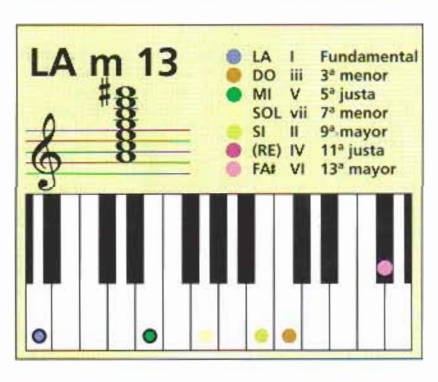



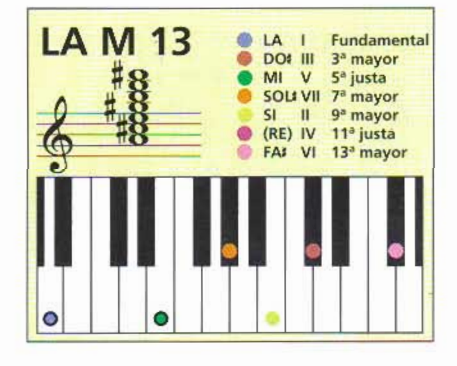



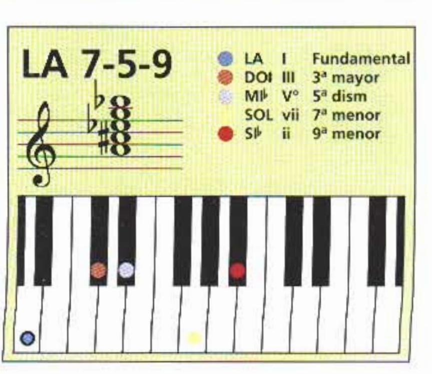

LA m 11

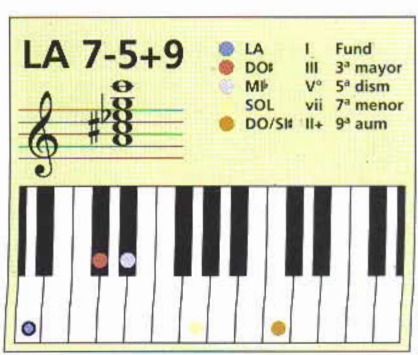
LA I Fundamental
DO iii 3ª menor
MI V 5ª justa
SOL vii 7ª menor
SI II 9ª mayor
RE IV 11ª justa

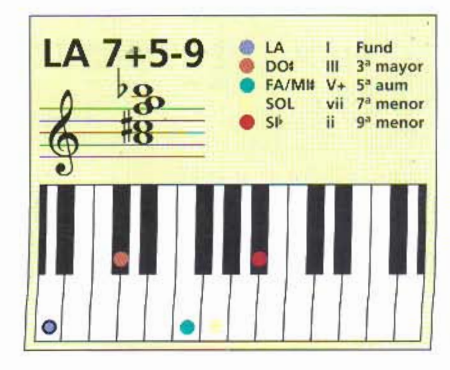


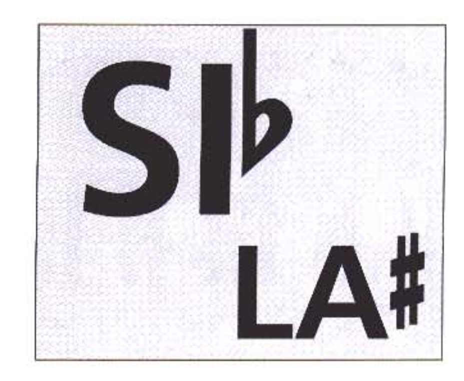



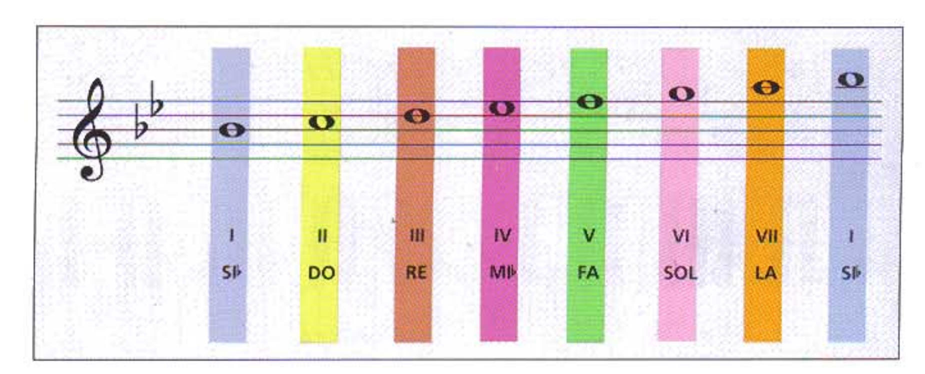



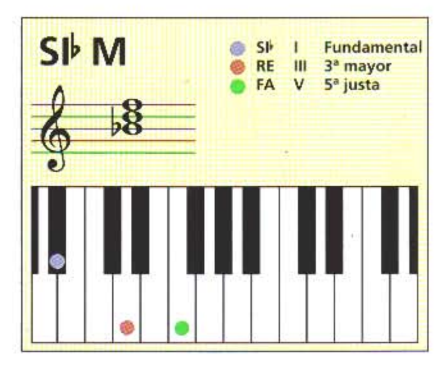



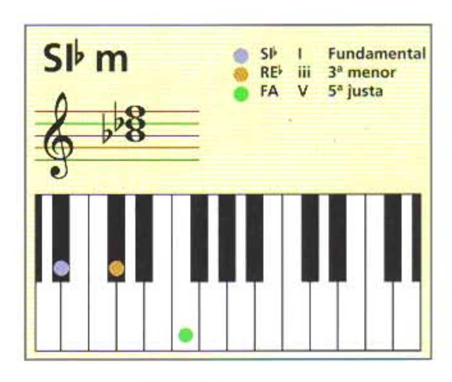



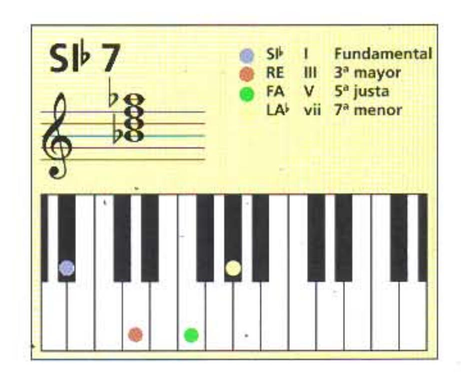



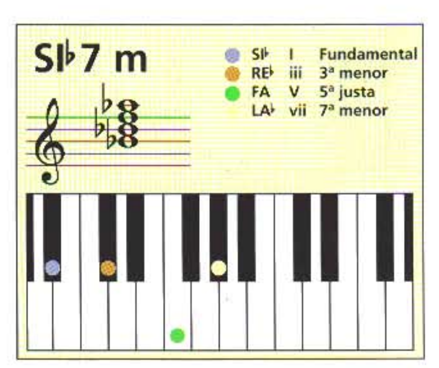

SI♭
LA#

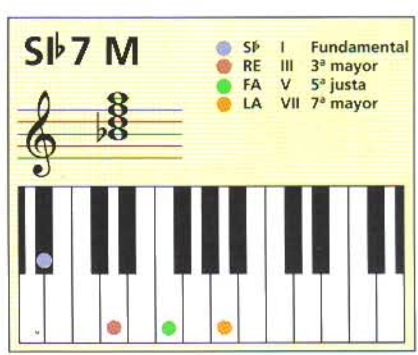

I SI♭
II DO
III RE
IV MI♭
V FA
VI SOL
VII LA
I SI♭

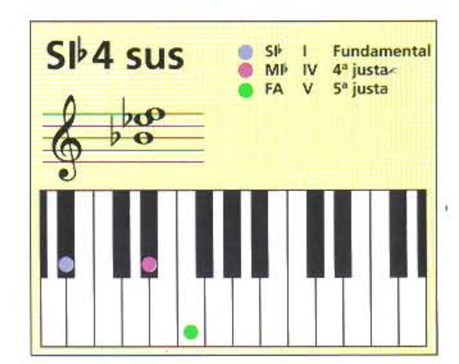

SI♭ M
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa

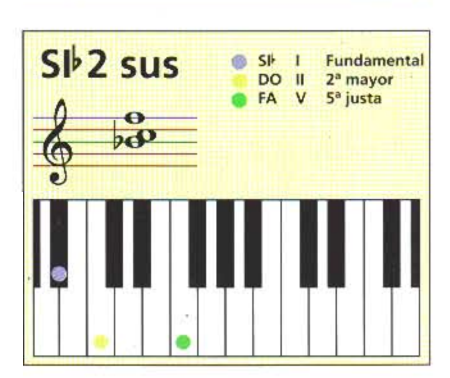

SI♭ m
SI♭ I Fundamental
RE♭ iii 3ª menor
FA V 5ª justa

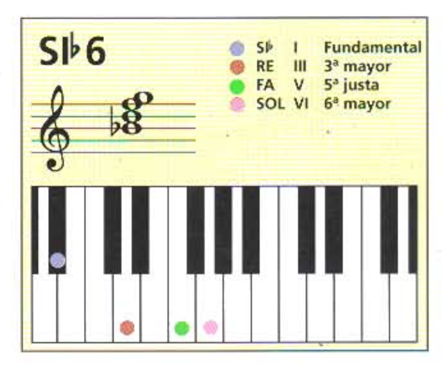

SI♭ 7
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor

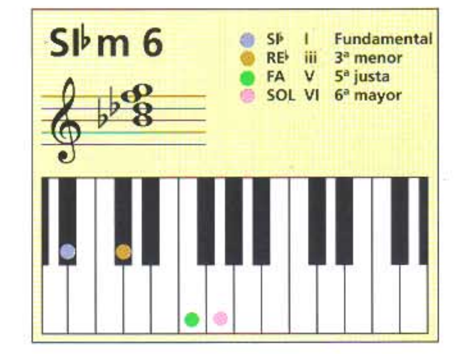

SI♭ 7 m
SI♭ I Fundamental
RE♭ iii 3ª menor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor

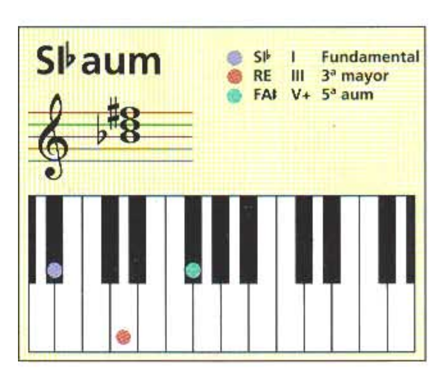

SI♭ 7 M
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
LA VII 7ª mayor

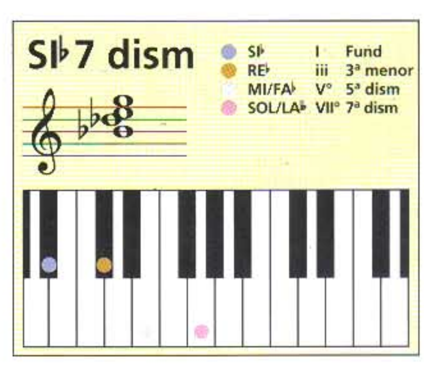

SI♭ 4 sus
SI♭ I Fundamental
MI♭ IV 4ª justa
FA V 5ª justa

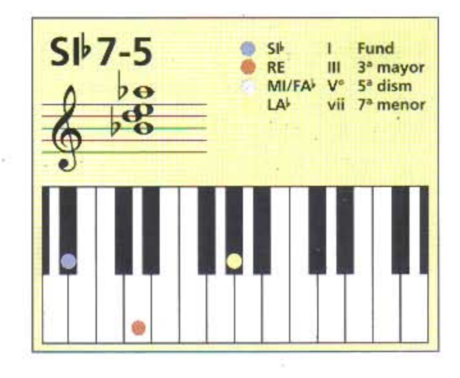

SI♭ 2 sus
SI♭ I Fundamental
DO II 2ª mayor
FA V 5ª justa

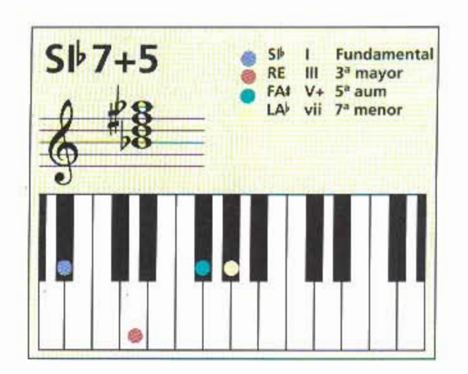

SI♭ 6
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
SOL VI 6ª mayor

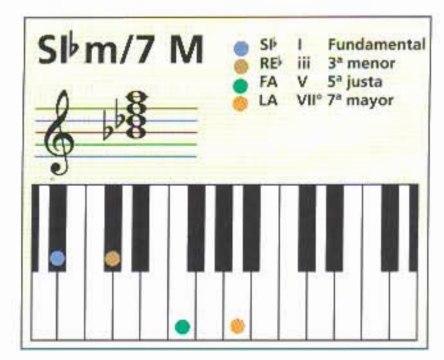

SI♭ m 6
SI♭ I Fundamental
RE♭ iii 3ª menor
FA V 5ª justa
SOL VI 6ª mayor

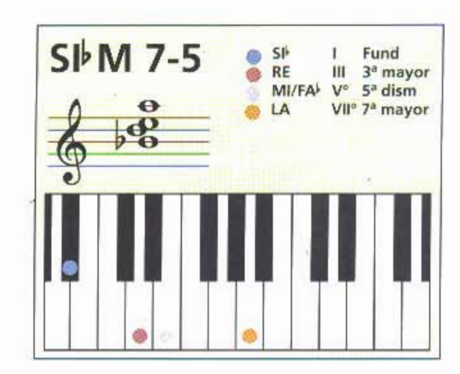

SI♭ aum
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA♮ V+ 5ª aum

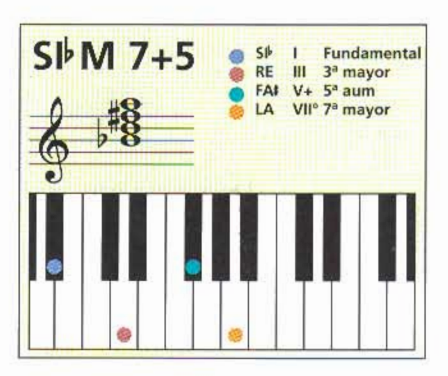

SI♭ 7 dism
SI♭ I Fund
RE♭ iii 3ª menor
MI/FA♭ V° 5ª dism
SOL/LA♭ VII° 7ª dism

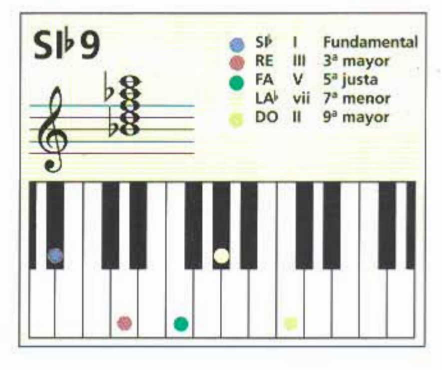

SI♭ 7-5
SI♭ I Fund
RE III 3ª mayor
MI/FA♭ V° 5ª dism
LA♭ vii 7ª menor

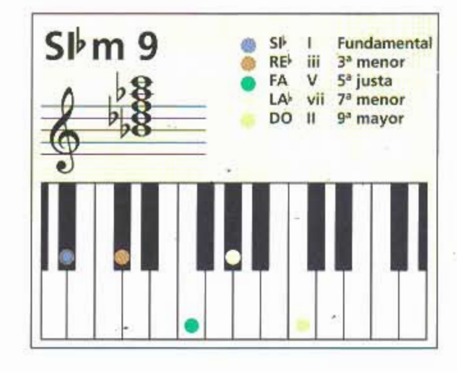

SI♭7+5
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA♯ V+ 5ª aum
LA♭ vii 7ª menor

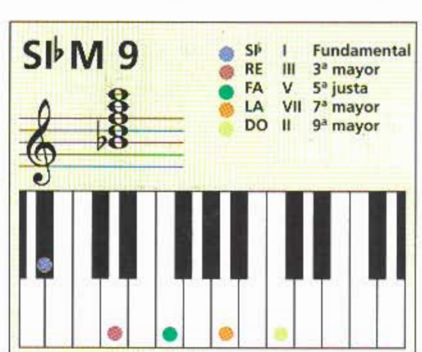

SI♭m/7 M
SI♭ I Fundamental
RE♭ iii 3ª menor
FA V 5ª justa
LA VII° 7ª mayor

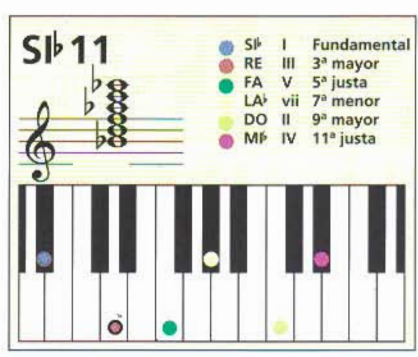

SI♭M 7-5
SI♭ I Fund
RE III 3ª mayor
MI/FA♭ V° 5ª dism
LA VII° 7ª mayor

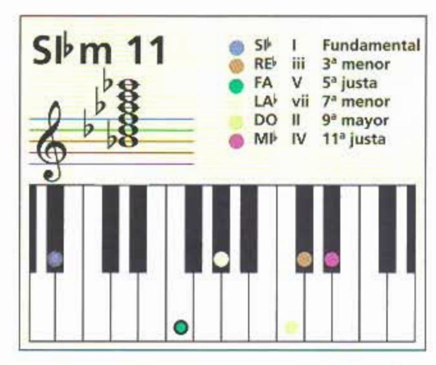

SI♭M 7+5
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA♯ V+ 5ª aum
LA VII° 7ª mayor

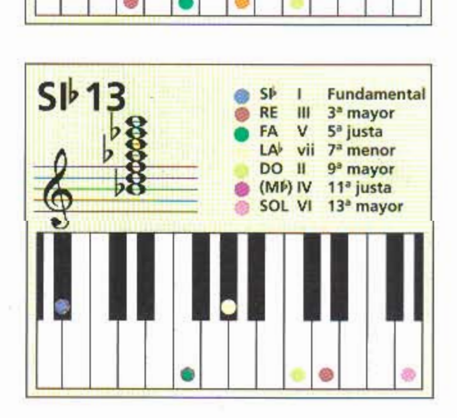

SI♭9
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor
DO II 9ª mayor

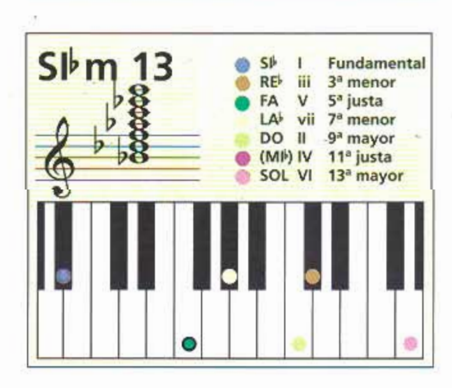

SI♭m 9
SI♭ I Fundamental
RE♭ iii 3ª menor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor
DO II 9ª mayor

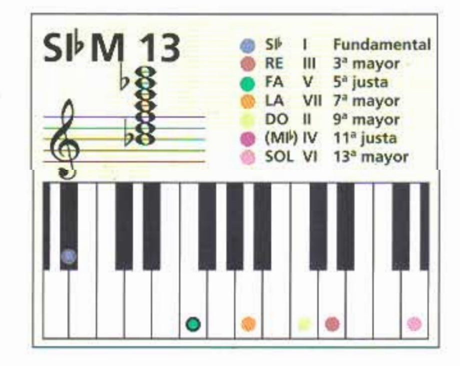

SI♭M 9
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
LA VII 7ª mayor
DO II 9ª mayor

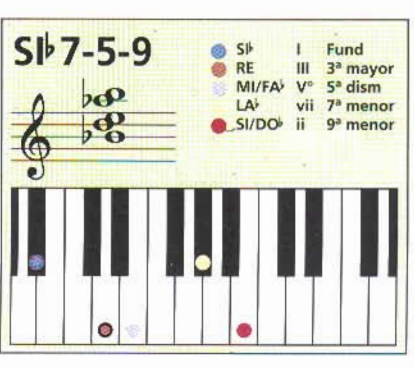

SI♭11
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor
DO II 9ª mayor
MI♭ IV 11ª justa

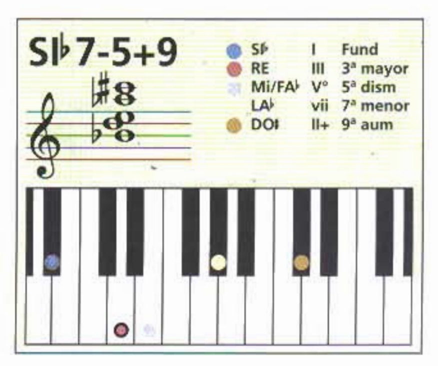

SI♭m 11
SI♭ I Fundamental
RE♭ iii 3ª menor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor
DO II 9ª mayor
MI♭ IV 11ª justa

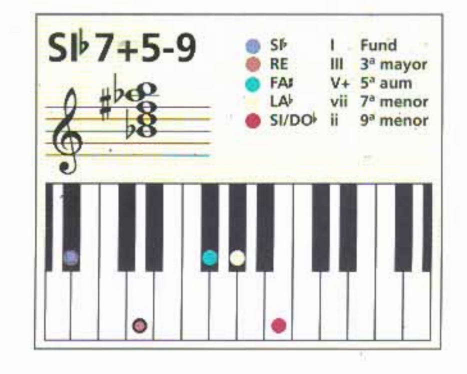

SI♭13
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor
DO II 9ª mayor
(MI♭) IV 11ª justa
SOL VI 13ª mayor

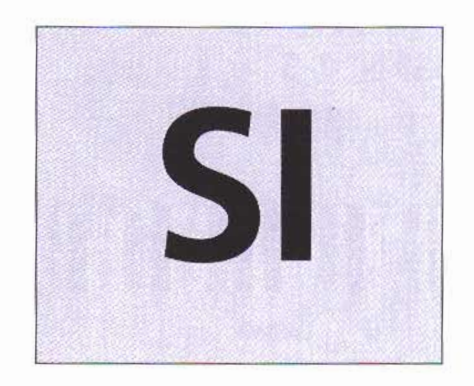

SI♭m 13
SI♭ I Fundamental
RE♭ iii 3ª menor
FA V 5ª justa
LA♭ vii 7ª menor
DO II 9ª mayor
(MI♭) IV 11ª justa
SOL VI 13ª mayor

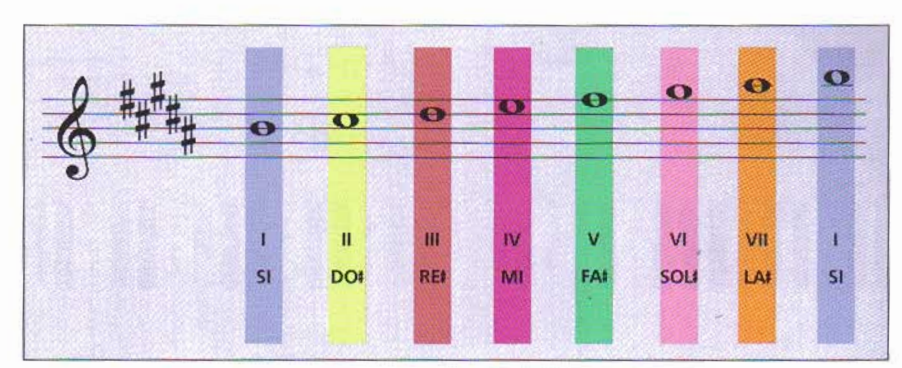

SI♭M 13
SI♭ I Fundamental
RE III 3ª mayor
FA V 5ª justa
LA VII 7ª mayor
DO II 9ª mayor
(MI♭) IV 11ª justa
SOL VI 13ª mayor

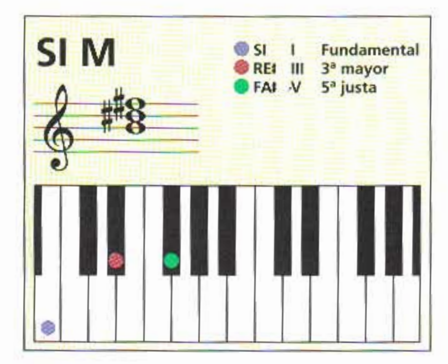

SI♭7-5-9
SI♭ I Fund
RE III 3ª mayor
MI/FA♭ V° 5ª dism
LA♭ vii 7ª menor
SI/DO♭ ii 9ª menor

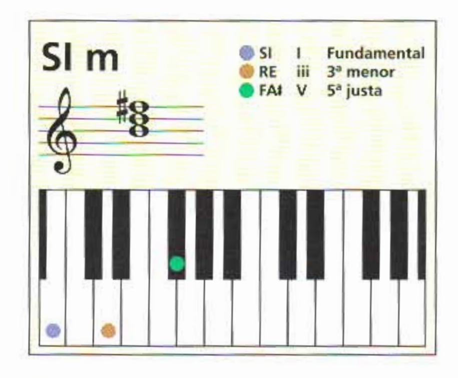

SI♭7-5+9
SI♭ I Fund
RE III 3ª mayor
Mi/FA♭ V° 5ª dism
LA♭ vii 7ª menor
DO♯ II+ 9ª aum

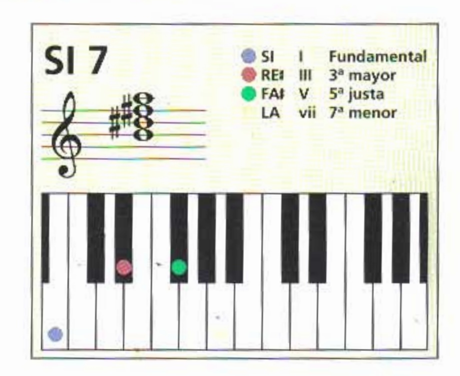

SI♭7+5-9
SI♭ I Fund
RE III 3ª mayor
FA♯ V+ 5ª aum
LA♭ vii 7ª menor
SI/DO♭ ii 9ª menor

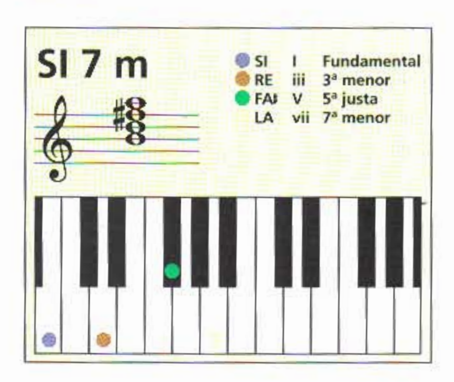

SI

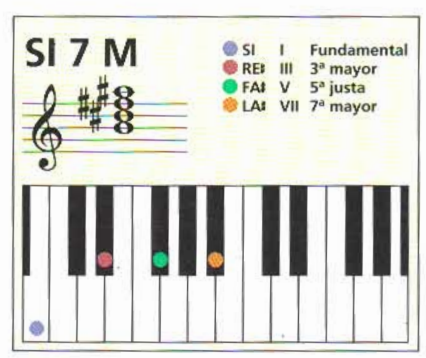

I SI
II DO♯
III RE♯
IV MI
V FA♯
VI SOL♯
VII LA♯
I SI

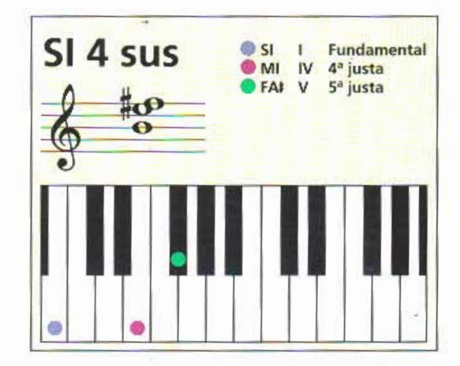

SI M
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa

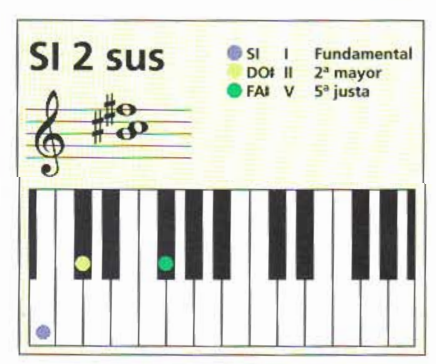

SI m
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA♯ V 5ª justa

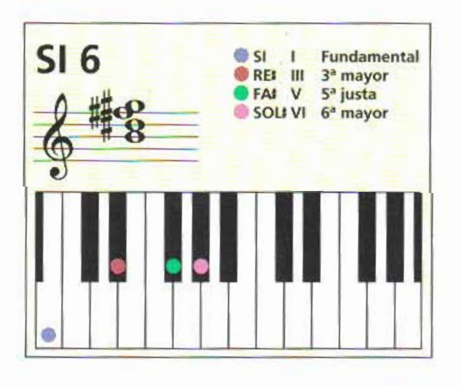

SI 7
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor

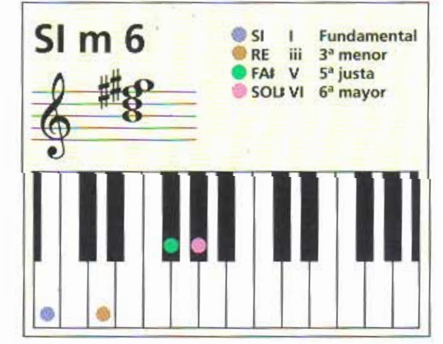

SI 7 m
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor

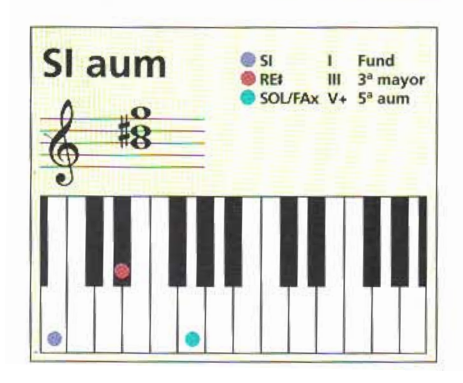

SI 7 M
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
LA♯ VII 7ª mayor

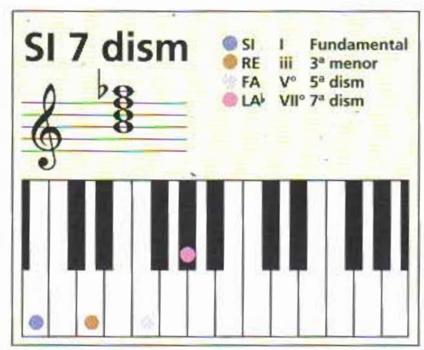

SI 4 sus
SI I Fundamental
MI IV 4ª justa
FA♯ V 5ª justa

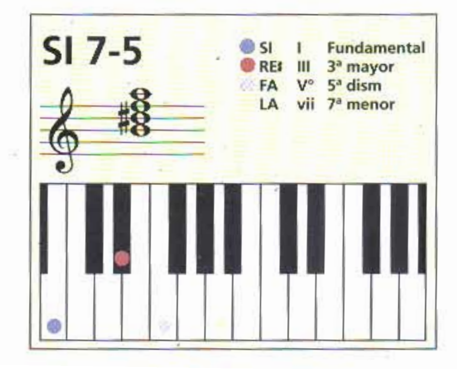

SI 2 sus
SI I Fundamental
DO♯ II 2ª mayor
FA♯ V 5ª justa

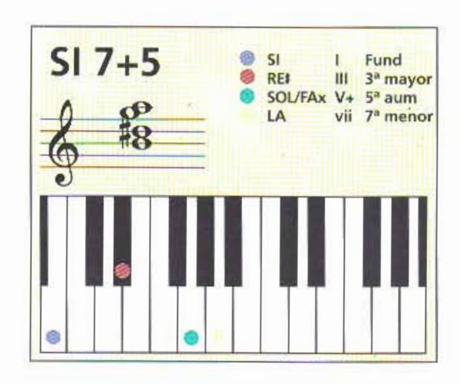

SI 6
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
SOL♯ VI 6ª mayor

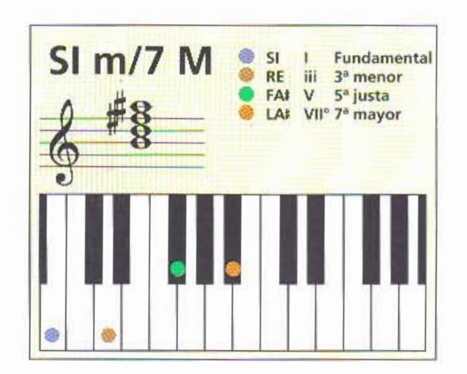

SI m 6
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA♯ V 5ª justa
SOL♯ VI 6ª mayor

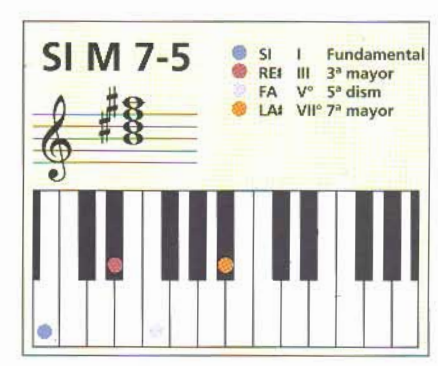

SI aum
SI I Fund
RE♯ III 3ª mayor
SOL/FAx V+ 5ª aum

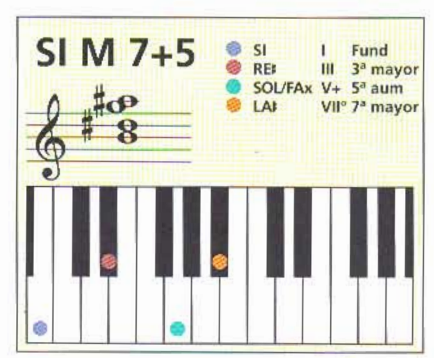

SI 7 dism
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA V° 5ª dism
LA♭ VII° 7ª dism

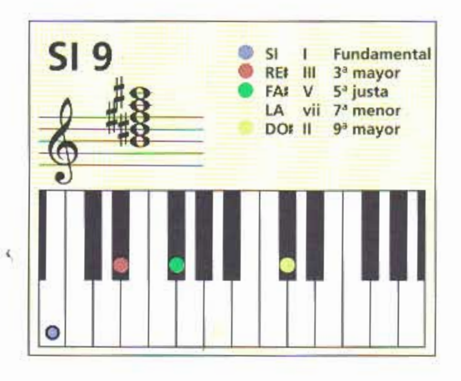

SI 7-5
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA V° 5ª dism
LA vii 7ª menor

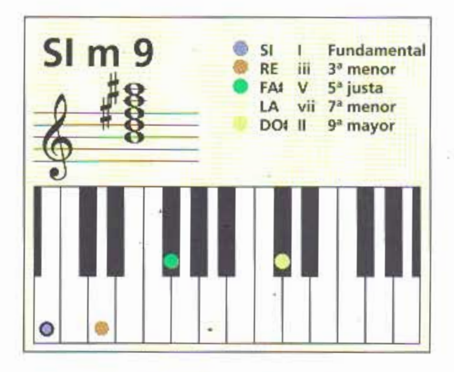

SI 7+5
SI I Fund
RE♯ III 3ª mayor
SOL/FAx V+ 5ª aum
LA vii 7ª menor

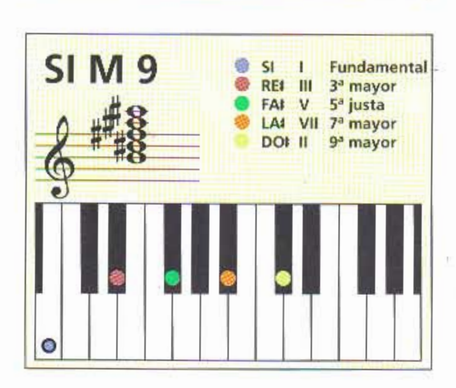

SI m/7 M
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA♯ V 5ª justa
LA♯ VII° 7ª mayor

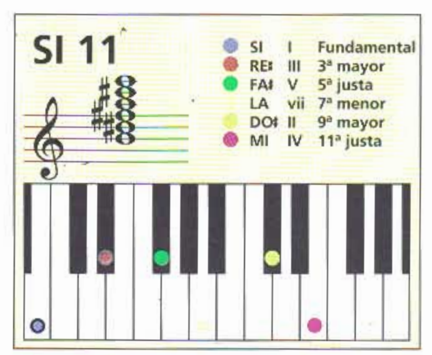

SI M 7-5
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA V° 5ª dism
LA♯ VII° 7ª mayor

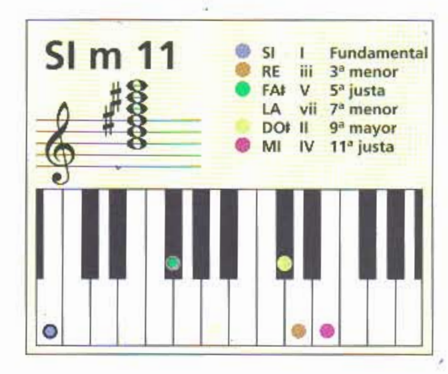

SI M 7+5
SI I Fund
RE♯ III 3ª mayor
SOL/FAx V+ 5ª aum
LA♯ VII° 7ª mayor

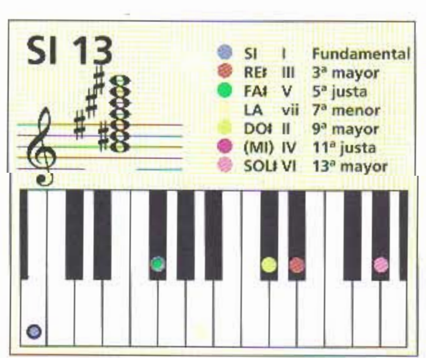

SI 9
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor
DO♯ II 9ª mayor

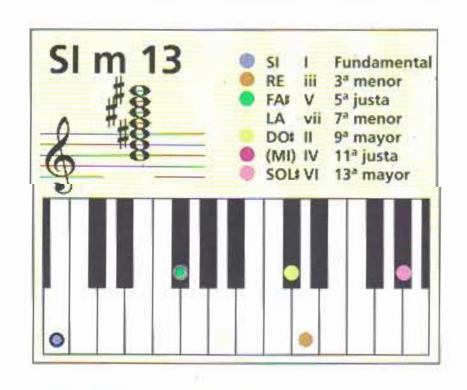

SI m 9
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor
DO♯ II 9ª mayor

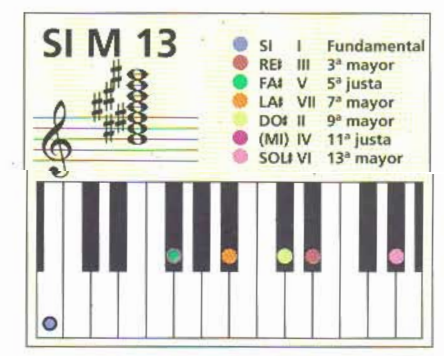

SI M 9
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
LA♯ VII 7ª mayor
DO♯ II 9ª mayor

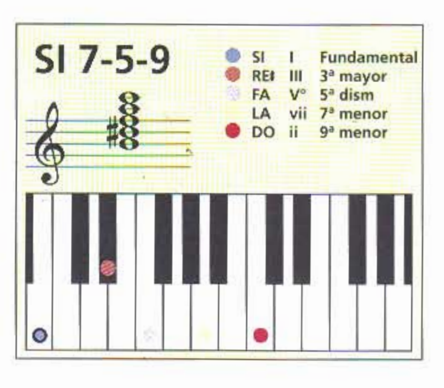

SI 11
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor
DO♯ II 9ª mayor
MI IV 11ª justa

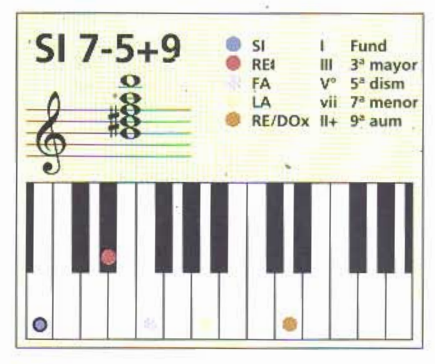

SI m 11
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor
DO♯ II 9ª mayor
MI IV 11ª justa

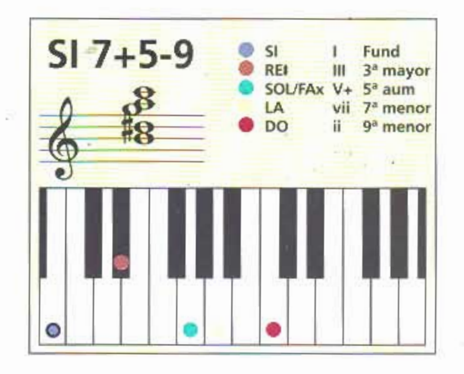

SI 13
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor
DO♯ II 9ª mayor
(MI) IV 11ª justa
SOL♯ VI 13ª mayor

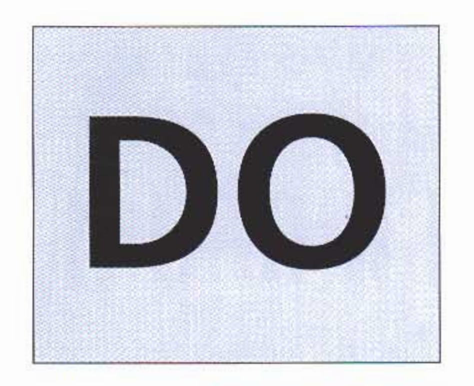

SI m 13
SI I Fundamental
RE iii 3ª menor
FA♯ V 5ª justa
LA vii 7ª menor
DO♯ II 9ª mayor
(MI) IV 11ª justa
SOL♯ VI 13ª mayor

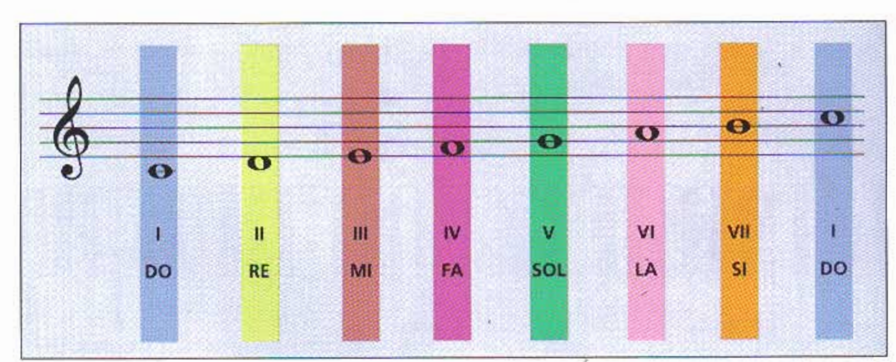

SI M 13
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA♯ V 5ª justa
LA♯ VII 7ª mayor
DO♯ II 9ª mayor
(MI) IV 11ª justa
SOL♯ VI 13ª mayor

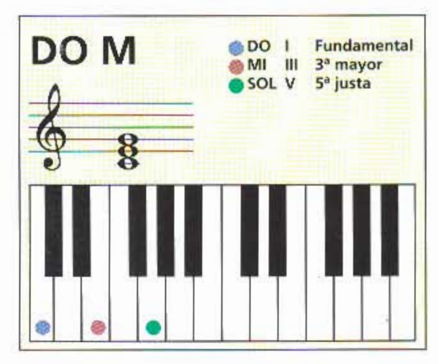

SI 7-5-9
SI I Fundamental
RE♯ III 3ª mayor
FA V° 5ª dism
LA vii 7ª menor
DO ii 9ª menor

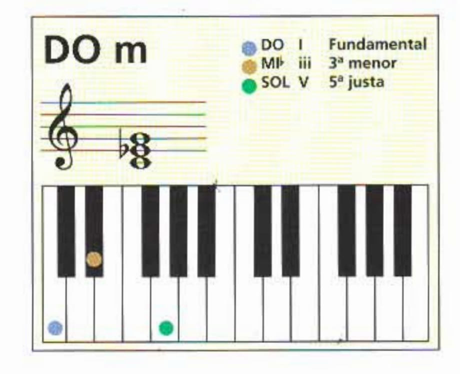

SI 7-5+9
SI I Fund
RE♯ III 3ª mayor
FA V° 5ª dism
LA vii 7ª menor
RE/DOx II+ 9ª aum

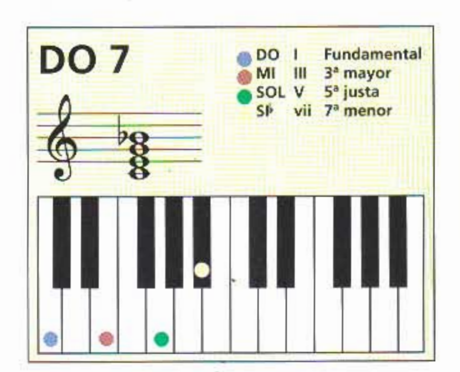

SI 7+5-9
SI I Fund
RE♯ III 3ª mayor
SOL/FAx V+ 5ª aum
LA vii 7ª menor
DO ii 9ª menor

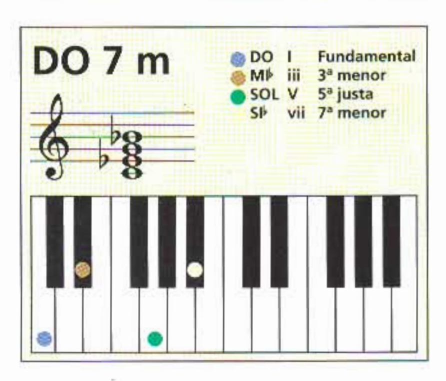

DO

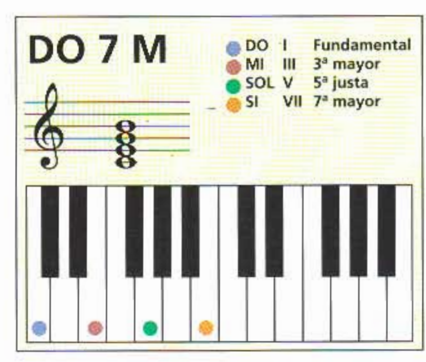

I DO
II RE
III MI
IV FA
V SOL
VI LA
VII SI
I DO

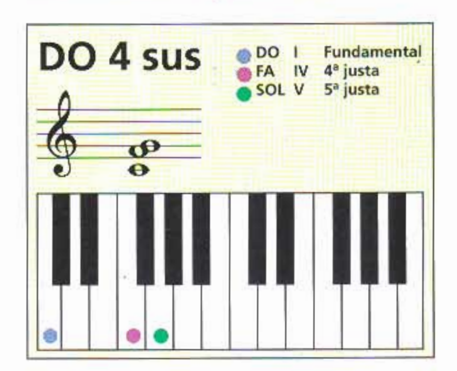

DO M
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL V 5ª justa

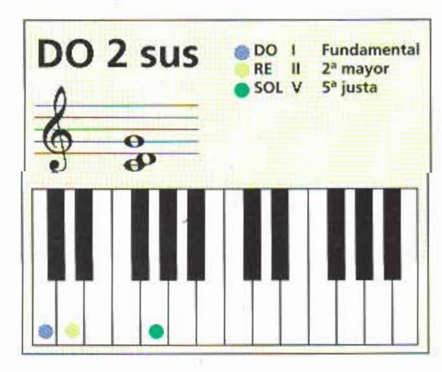

DO m
DO I Fundamental
MI♭ iii 3ª menor
SOL V 5ª justa

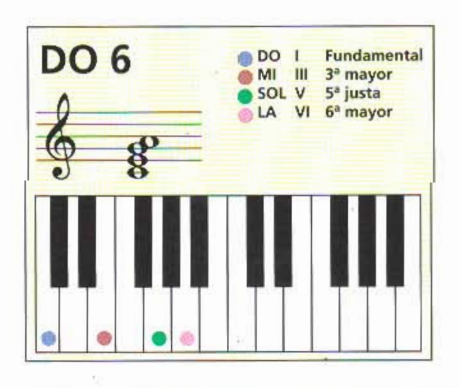

DO 7
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor

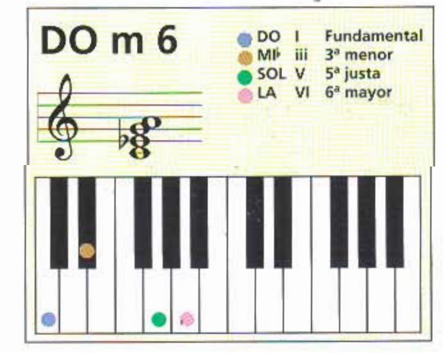

DO 7 m
DO I Fundamental
MI♭ iii 3ª menor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor

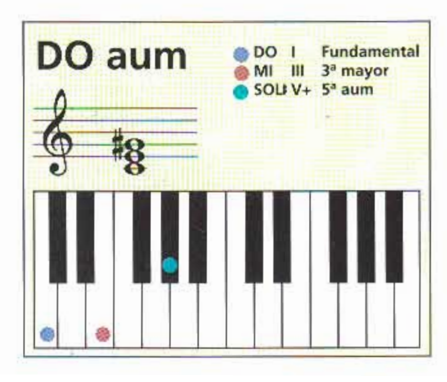

DO 7 M
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
SI VII 7ª mayor

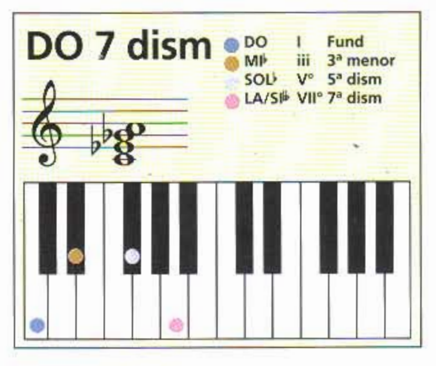

DO 4 sus
DO I Fundamental
FA IV 4ª justa
SOL V 5ª justa

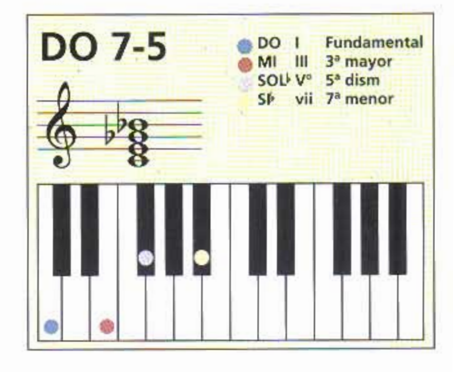

DO 2 sus
DO I Fundamental
RE II 2ª mayor
SOL V 5ª justa

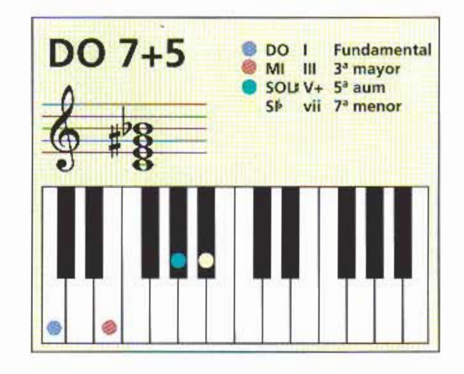

DO 6
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
LA VI 6ª mayor

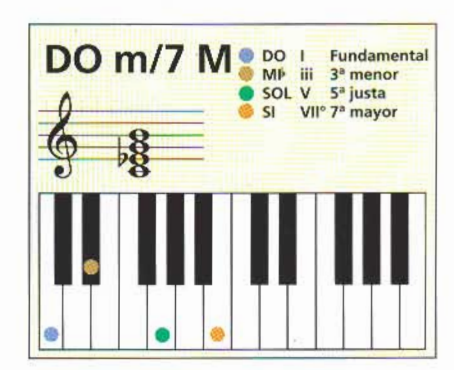

DO m 6
DO I Fundamental
MI♭ iii 3ª menor
SOL V 5ª justa
LA VI 6ª mayor

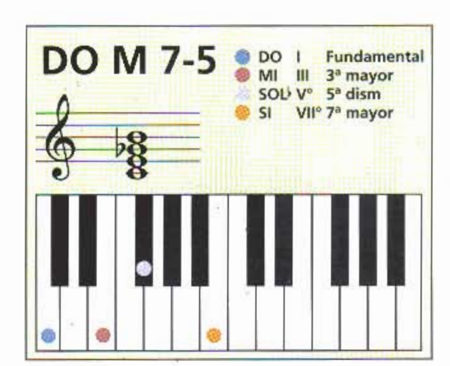

DO aum
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♯ V+ 5ª aum

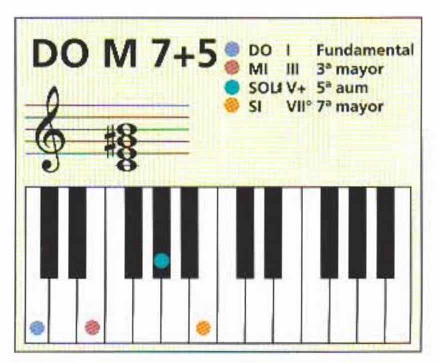

DO 7 dism
DO I Fund
MI♭ iii 3ª menor
SOL♭ V° 5ª dism
LA/SI𝄫 VII° 7ª dism

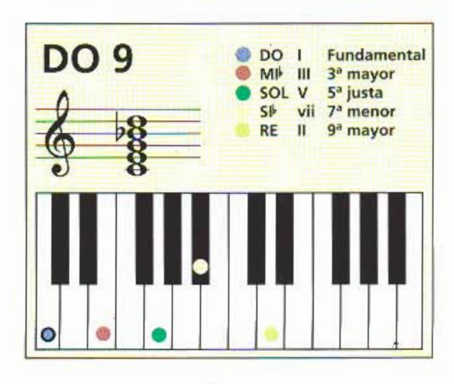

DO 7-5
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♭ V° 5ª dism
SI♭ vii 7ª menor

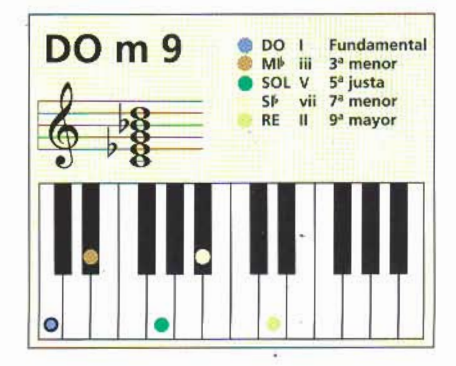

DO 7+5
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♯ V+ 5ª aum
SI♭ vii 7ª menor

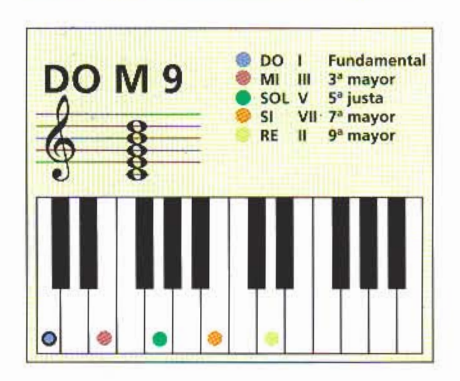

DO m/7 M
DO I Fundamental
MI♭ iii 3ª menor
SOL V 5ª justa
SI VII° 7ª mayor

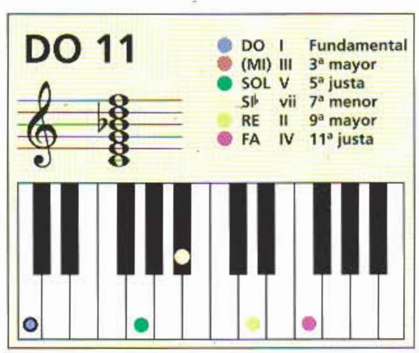

DO M 7-5
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♭ V° 5ª dism
SI VII° 7ª mayor

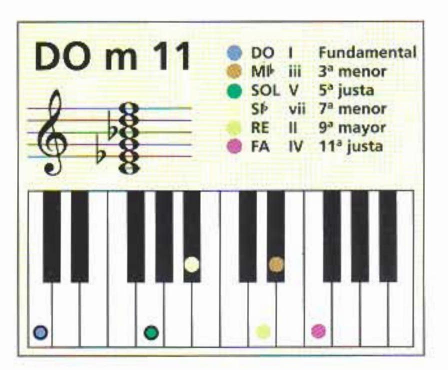

DO M 7+5
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♯ V+ 5ª aum
SI VII° 7ª mayor

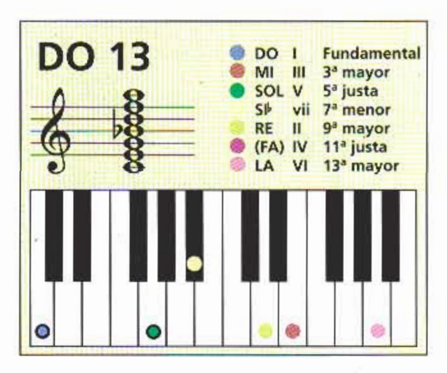

DO 9
DO I Fundamental
MI♭ III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor
RE II 9ª mayor

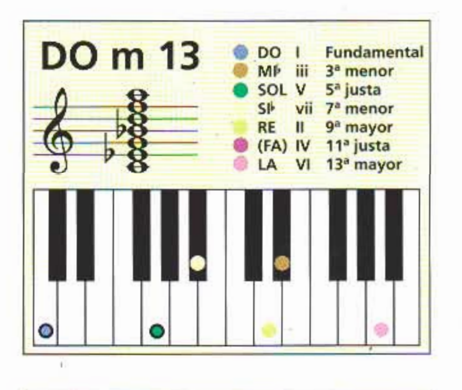

DO m 9
DO I Fundamental
MI♭ iii 3ª menor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor
RE II 9ª mayor

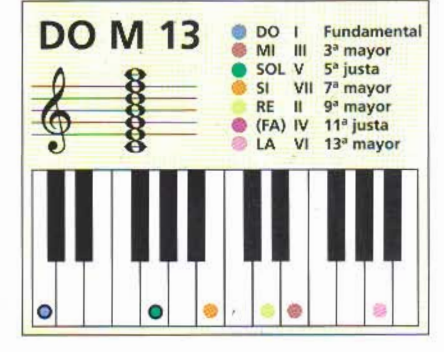

DO M 9
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
SI VII 7ª mayor
RE II 9ª mayor

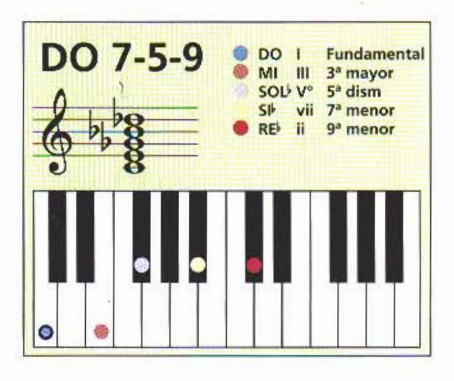

DO 11
DO I Fundamental
(MI) III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor
RE II 9ª mayor
FA IV 11ª justa

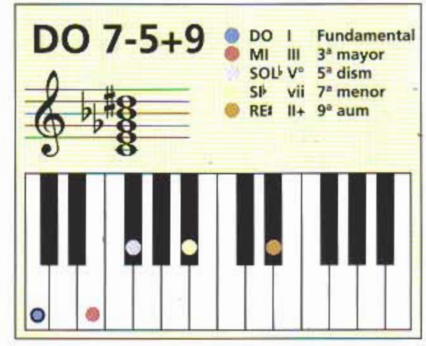

DO m 11
DO I Fundamental
MI♭ iii 3ª menor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor
RE II 9ª mayor
FA IV 11ª justa

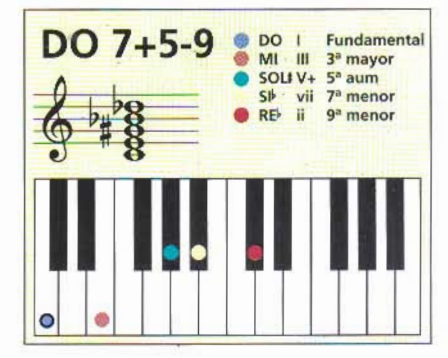

DO 13
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor
RE II 9ª mayor
(FA) IV 11ª justa
LA VI 13ª mayor

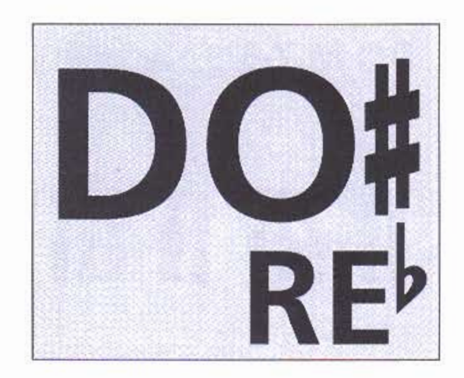

DO m 13
DO I Fundamental
MI♭ iii 3ª menor
SOL V 5ª justa
SI♭ vii 7ª menor
RE II 9ª mayor
(FA) IV 11ª justa
LA VI 13ª mayor

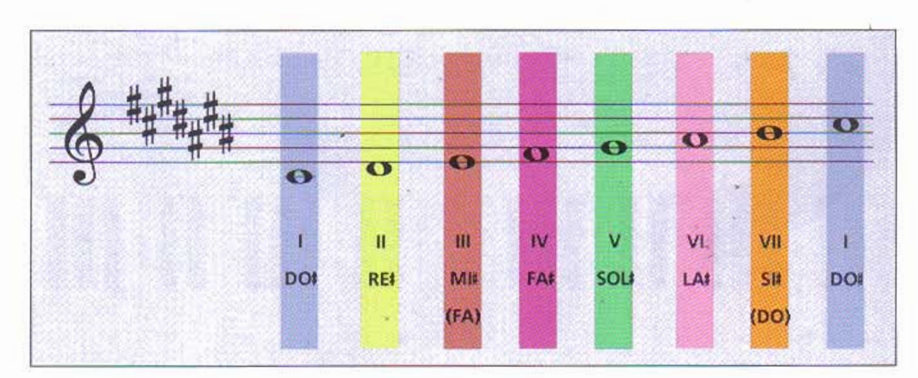

DO M 13
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL V 5ª justa
SI VII 7ª mayor
RE II 9ª mayor
(FA) IV 11ª justa
LA VI 13ª mayor

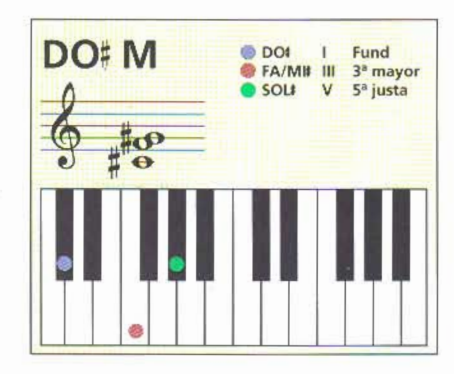

DO 7-5-9
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♭ V° 5ª dism
SI♭ vii 7ª menor
RE♭ ii 9ª menor

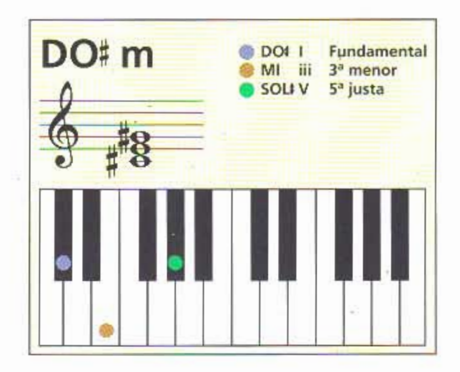

DO 7-5+9
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♭ V° 5ª dism
SI♭ vii 7ª menor
RE♯ II+ 9ª aum

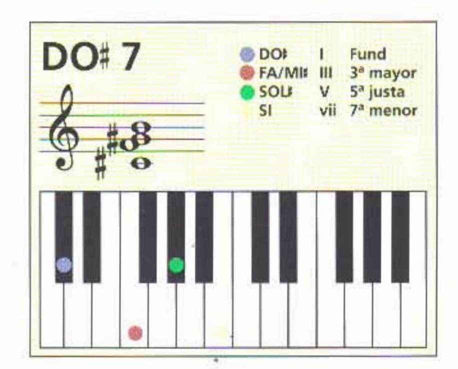

DO 7+5-9
DO I Fundamental
MI III 3ª mayor
SOL♯ V+ 5ª aum
SI♭ vii 7ª menor
RE♭ ii 9ª menor

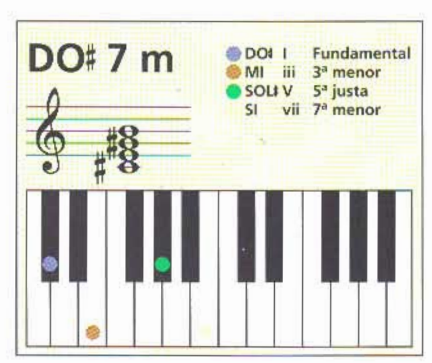

DO♯
RE♭

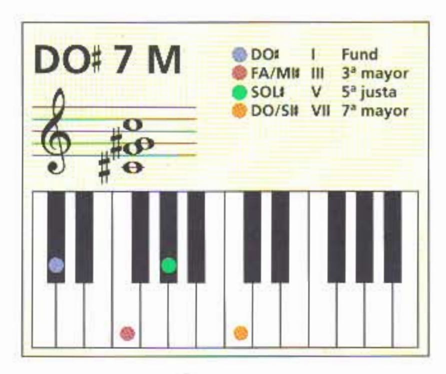

I DO♯
II RE♯
III MI♯ (FA)
IV FA♯
V SOL♯
VI LA♯
VII SI♯ (DO)
I DO♯

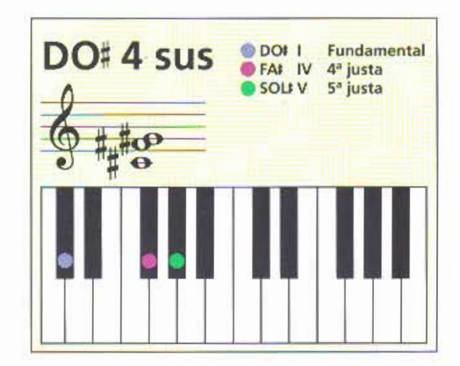

DO♯ M
DO♯ I Fund
FA/MI♯ III 3ª mayor
SOL♯ V 5ª justa

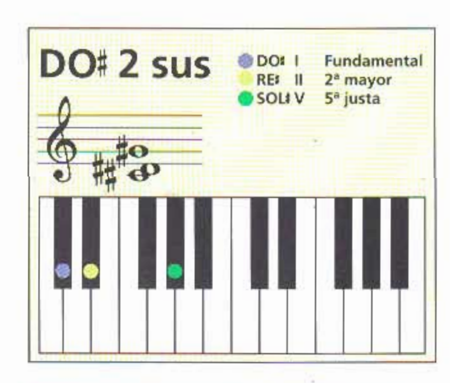

DO♯ m
DO♯ I Fundamental
MI iii 3ª menor
SOL♯ V 5ª justa

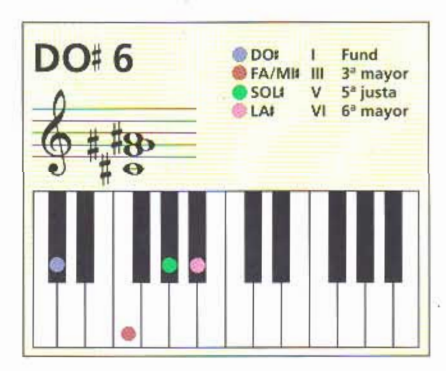

DO♯ 7
DO♯ I Fund
FA/MI♯ III 3ª mayor
SOL♯ V 5ª justa
SI vii 7ª menor

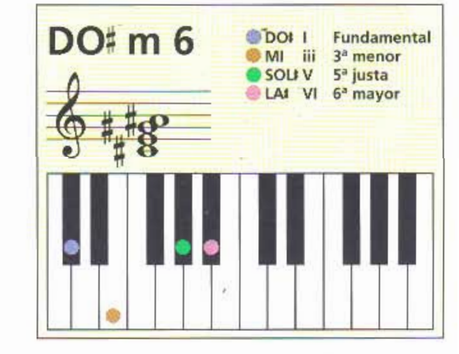

DO♯ 7 m
DO♯ I Fundamental
MI iii 3ª menor
SOL♯ V 5ª justa
SI vii 7ª menor

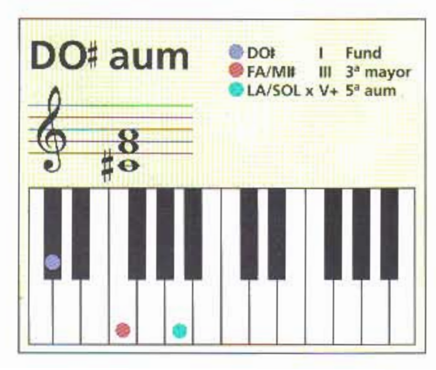

DO♯ 7 M
DO♯ I Fund
FA/MI♯ III 3ª mayor
SOL♯ V 5ª justa
DO/SI♯ VII 7ª mayor

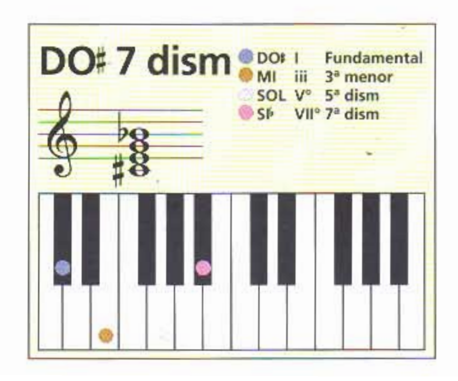

DO♯ 4 sus
DO♯ I Fundamental
FA♯ IV 4ª justa
SOL♯ V 5ª justa

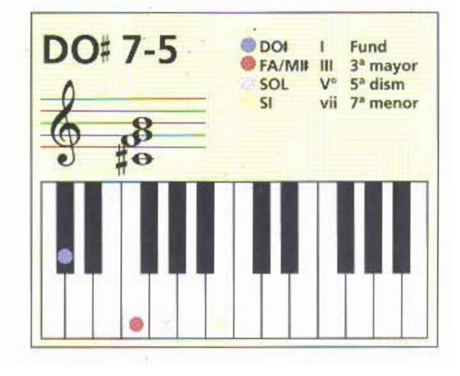

DO♯ 2 sus
DO♯ I Fundamental
RE♯ II 2ª mayor
SOL♯ V 5ª justa

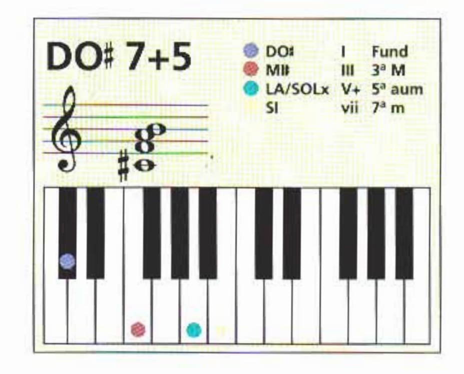

DO♯ 6
DO♯ I Fund
FA/MI♯ III 3ª mayor
SOL♯ V 5ª justa
LA♯ VI 6ª mayor

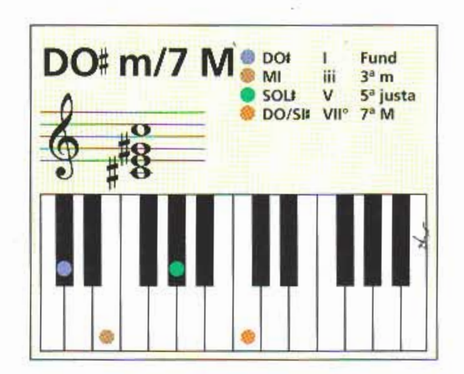

DO♯ m 6
DO♯ I Fundamental
MI iii 3ª menor
SOL♯ V 5ª justa
LA♯ VI 6ª mayor

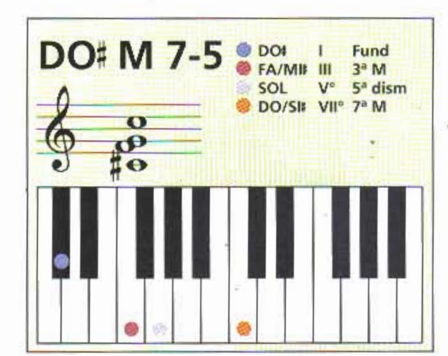

DO♯ aum
DO♯ I Fund
FA/MI♯ III 3ª mayor
LA/SOL x V+ 5ª aum

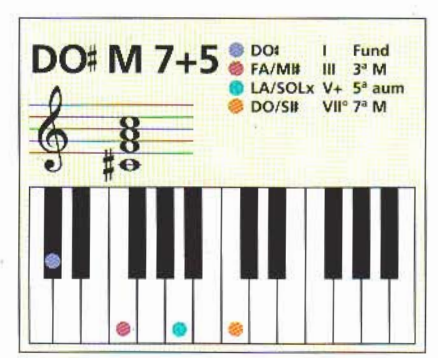

DO♯ 7 dism
DO♯ I Fundamental
MI iii 3ª menor
SOL V° 5ª dism
SI♭ VII° 7ª dism

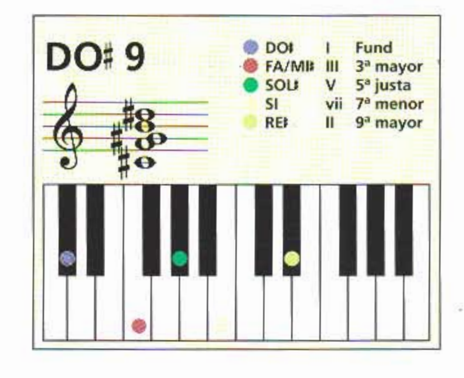

DO♯ 7-5
DO♯ I Fund
FA/MI♯ III 3ª mayor
SOL V° 5ª dism
SI vii 7ª menor

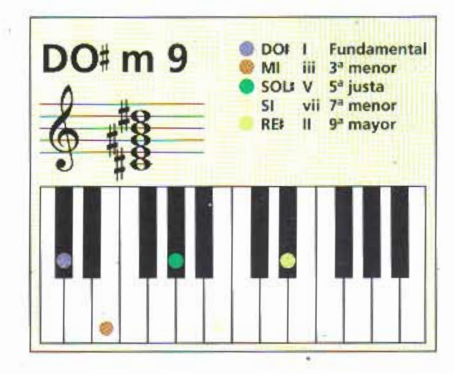


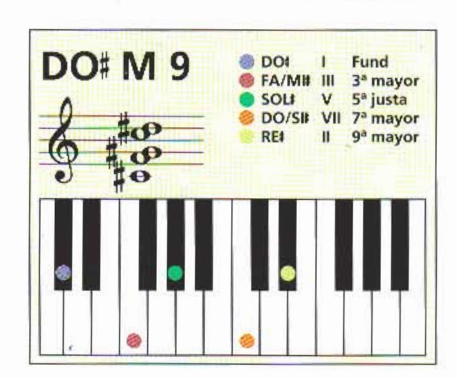



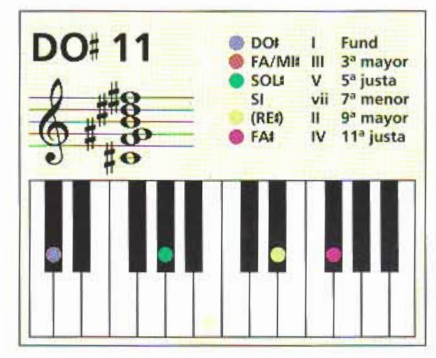



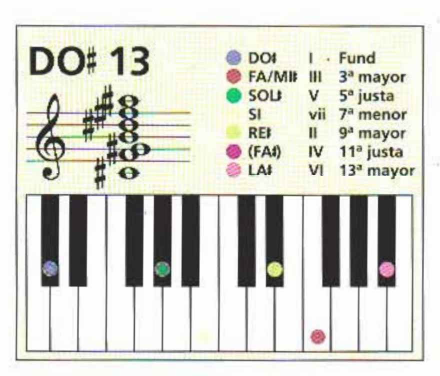



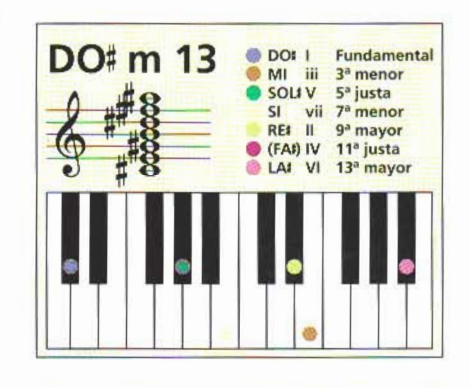



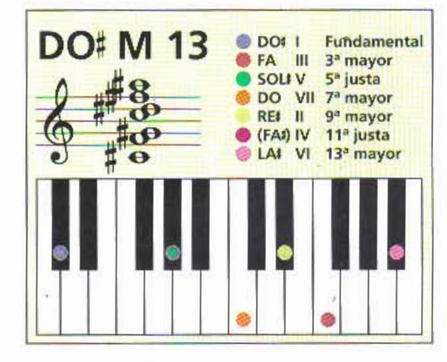



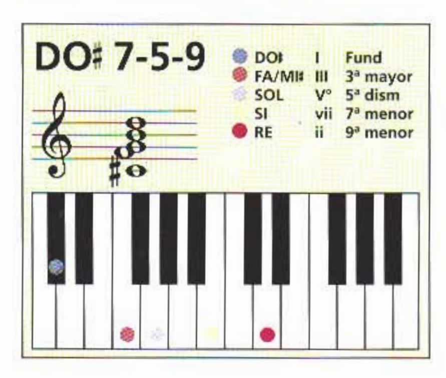

DO# m 11

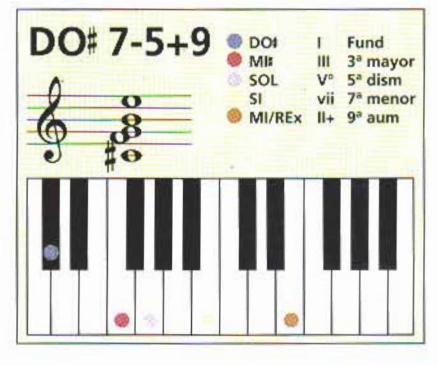
DO# I Fundamental
MI iii 3ª menor
SOL# V 5ª justa
SI vii 7ª menor
RE# II 9ª mayor
FA# IV 11ª justa

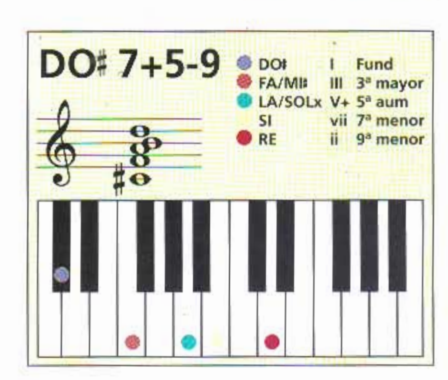


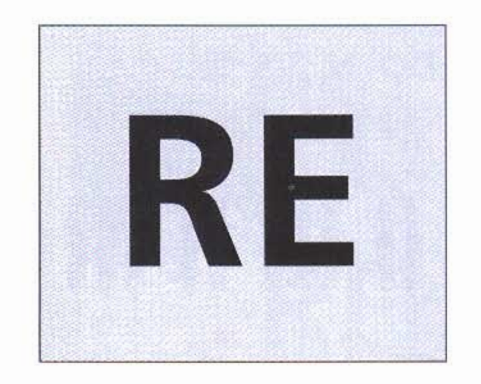



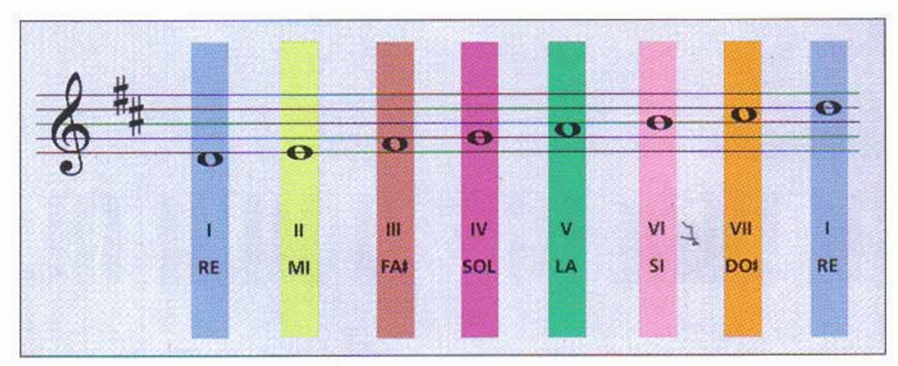



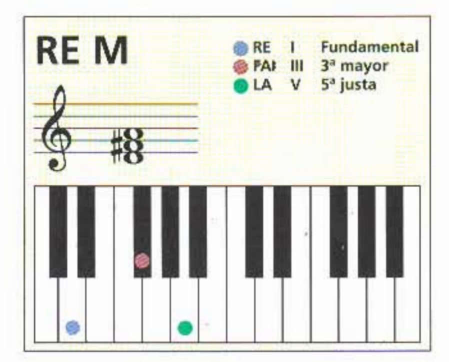



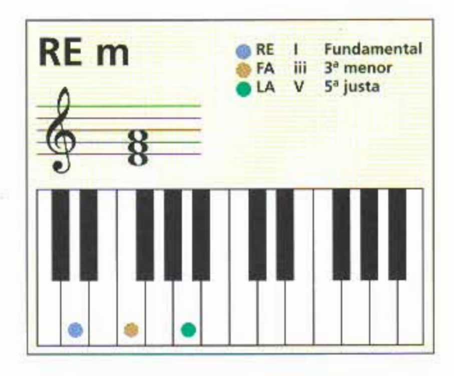



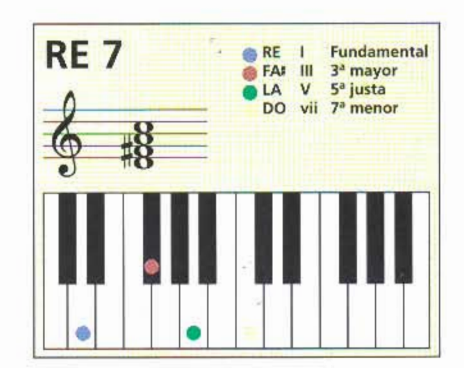



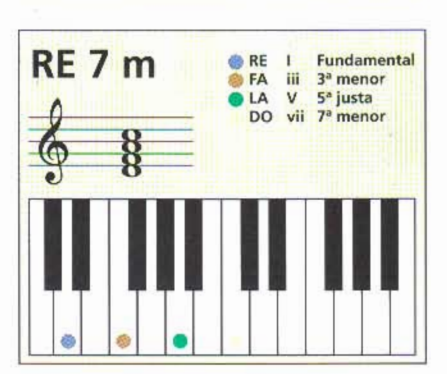

RE

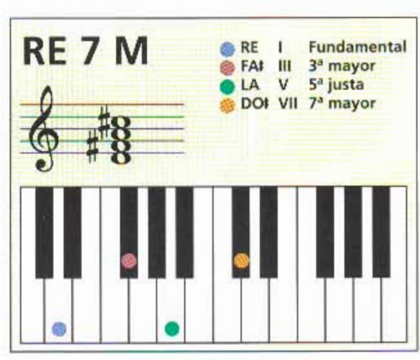

I RE
II MI
III FA♯
IV SOL
V LA
VI SI
VII DO♯
I RE

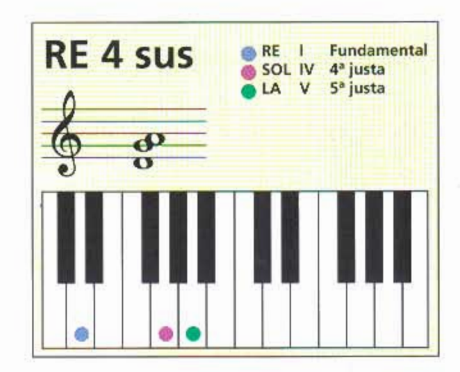

RE M
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa

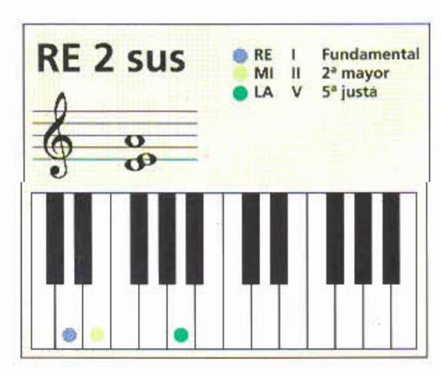

RE m
RE I Fundamental
FA iii 3ª menor
LA V 5ª justa

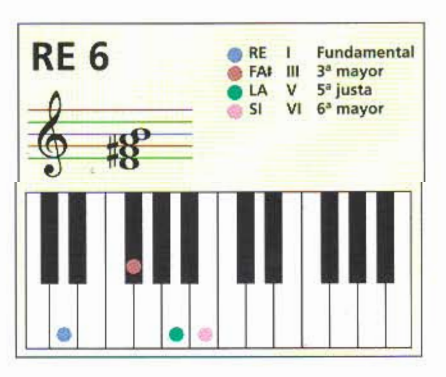

RE 7
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor

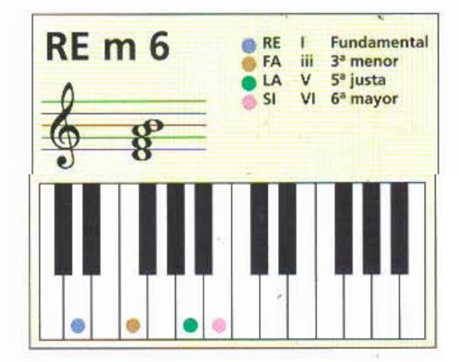

RE 7 m
RE I Fundamental
FA iii 3ª menor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor

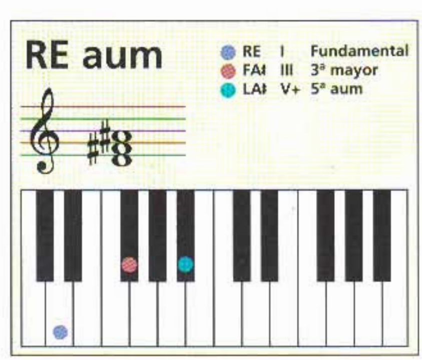

RE 7 M
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa
DO♯ VII 7ª mayor

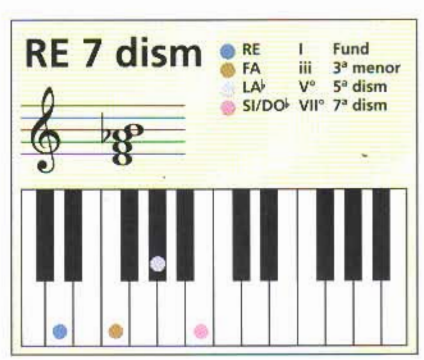

RE 4 sus
RE I Fundamental
SOL IV 4ª justa
LA V 5ª justa

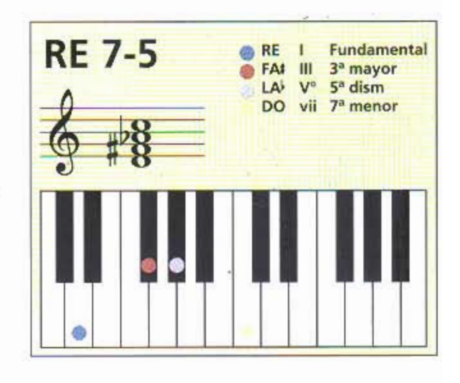

RE 2 sus
RE I Fundamental
MI II 2ª mayor
LA V 5ª justa

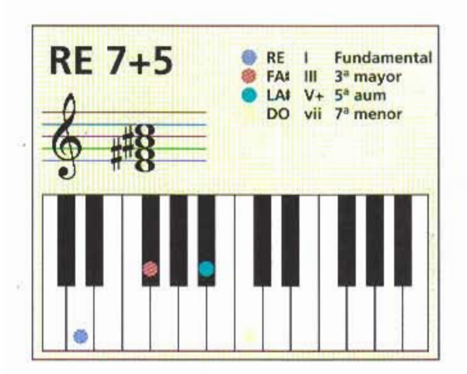

RE 6
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa
SI VI 6ª mayor

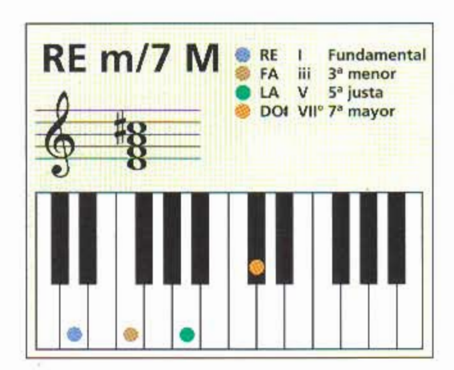

RE m 6
RE I Fundamental
FA iii 3ª menor
LA V 5ª justa
SI VI 6ª mayor

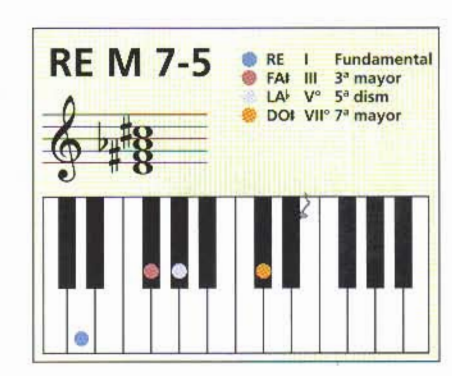

RE aum
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA♯ V+ 5ª aum

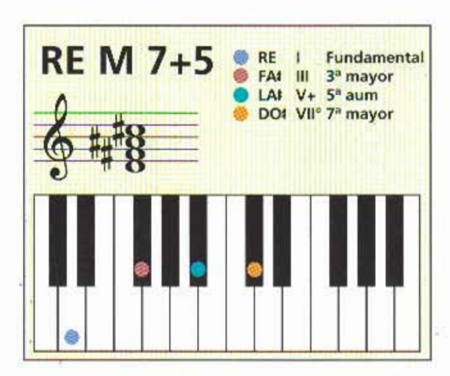

RE 7 dism
RE I Fund
FA iii 3ª menor
LA♭ V° 5ª dism
SI/DO♭ VII° 7ª dism

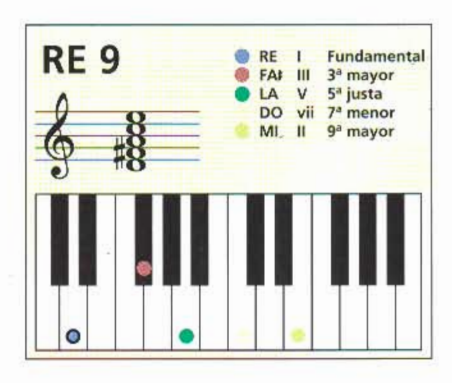

RE 7-5
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA♭ V° 5ª dism
DO vii 7ª menor

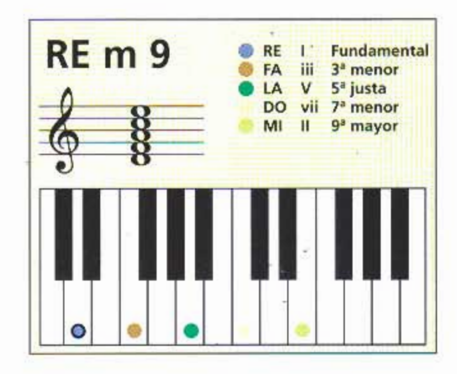

RE 7+5
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA♯ V+ 5ª aum
DO vii 7ª menor

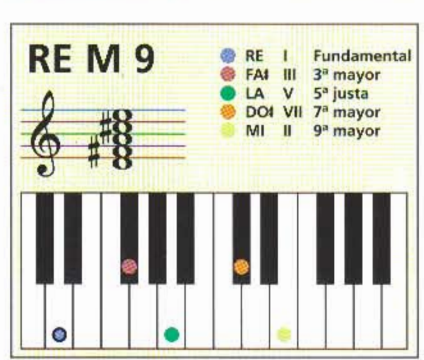

RE m/7 M
RE I Fundamental
FA iii 3ª menor
LA V 5ª justa
DO♯ VII° 7ª mayor

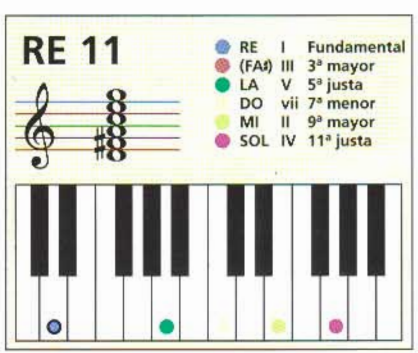

RE M 7-5
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA♭ V° 5ª dism
DO♯ VII° 7ª mayor

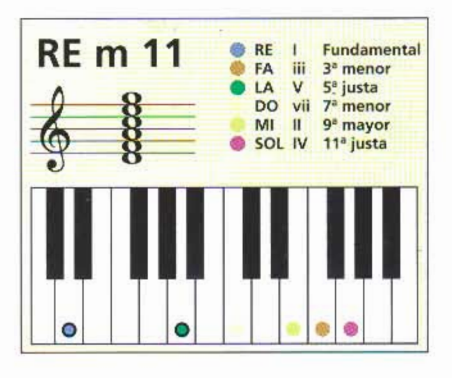

RE M 7+5
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA♯ V+ 5ª aum
DO♯ VII° 7ª mayor

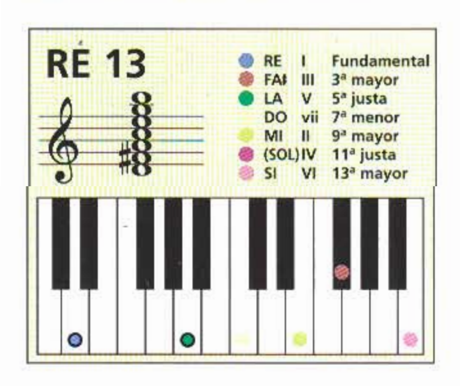

RE 9
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor
MI II 9ª mayor

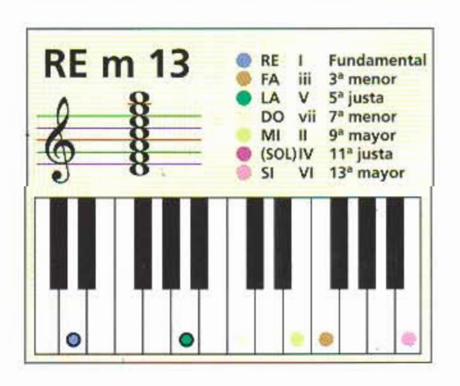

RE m 9
RE I Fundamental
FA iii 3ª menor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor
MI II 9ª mayor

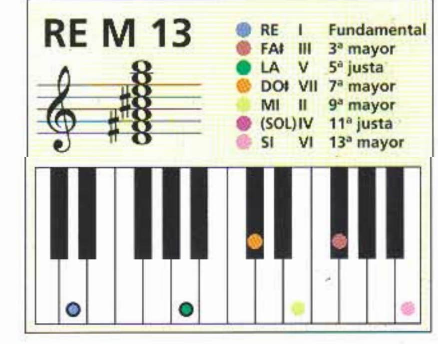

RE M 9
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa
DO♯ VII 7ª mayor
MI II 9ª mayor

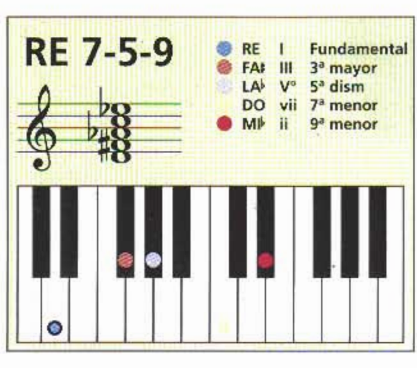

RE 11
RE I Fundamental
(FA♯) III 3ª mayor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor
MI II 9ª mayor
SOL IV 11ª justa

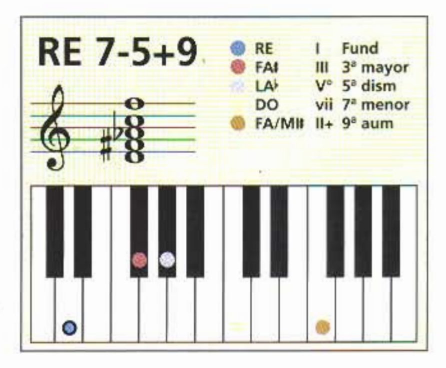

RE m 11
RE I Fundamental
FA iii 3ª menor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor
MI II 9ª mayor
SOL IV 11ª justa

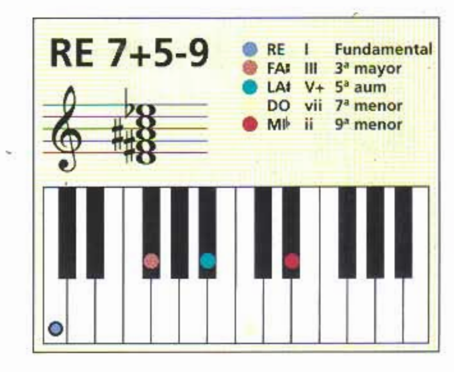

RE 13
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor
MI II 9ª mayor
(SOL) IV 11ª justa
SI VI 13ª mayor


RE m 13
RE I Fundamental
FA iii 3ª menor
LA V 5ª justa
DO vii 7ª menor
MI II 9ª mayor
(SOL) IV 11ª justa
SI VI 13ª mayor

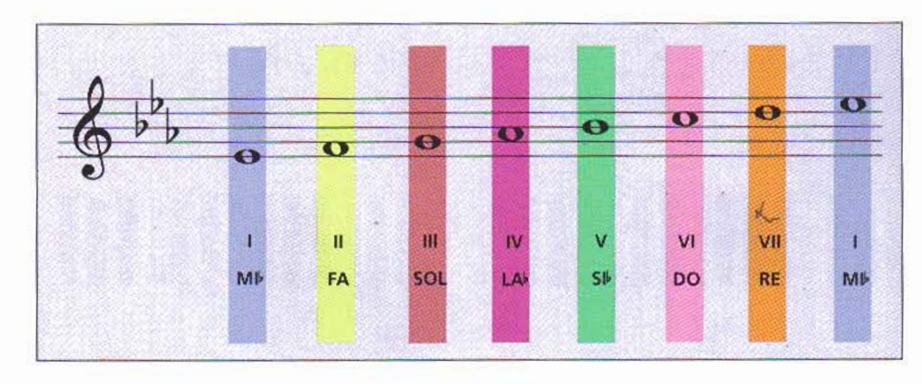

RE M 13
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA V 5ª justa
DO♯ VII 7ª mayor
MI II 9ª mayor
(SOL) IV 11ª justa
SI VI 13ª mayor

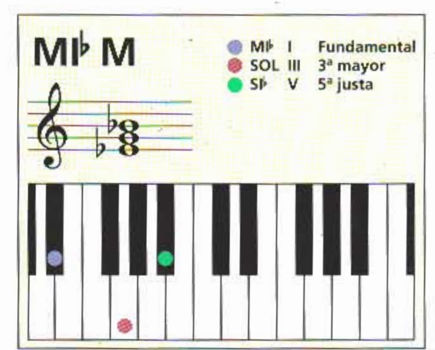

RE 7-5-9
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA♭ V° 5ª dism
DO vii 7ª menor
MI♭ ii 9ª menor

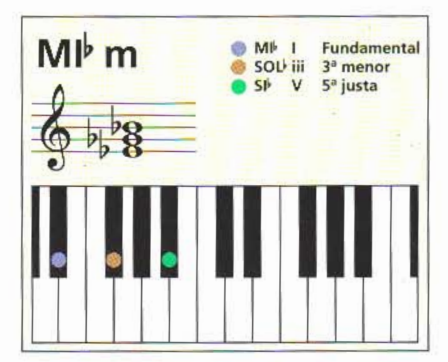

RE 7-5+9
RE I Fund
FA♯ III 3ª mayor
LA♭ V° 5ª dism
DO vii 7ª menor
FA/MI♯ II+ 9ª aum

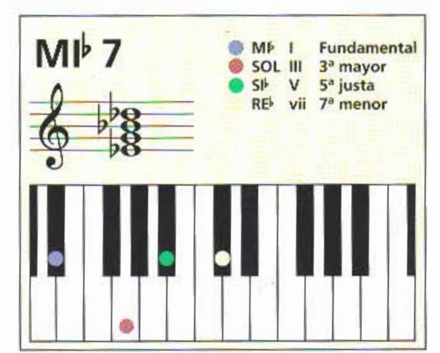

RE 7+5-9
RE I Fundamental
FA♯ III 3ª mayor
LA♯ V+ 5ª aum
DO vii 7ª menor
MI♭ ii 9ª menor

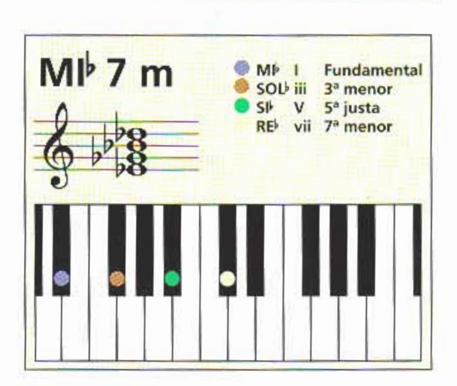

MI♭
RE#

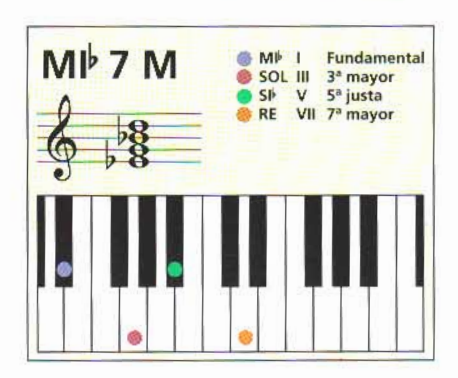

I MI♭
II FA
III SOL
IV LA♭
V SI♭
VI DO
VII RE
I MI♭

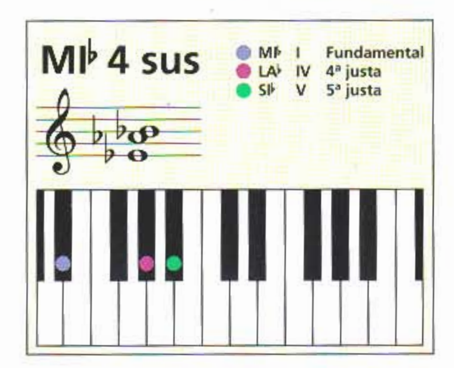

MI♭ M
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa

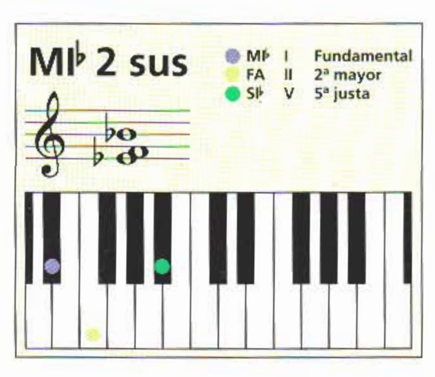

MI♭ m
MI♭ I Fundamental
SOL♭ iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa

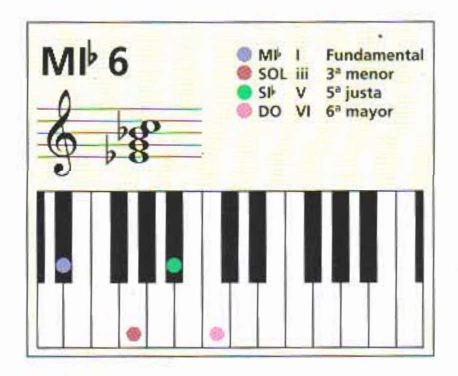

MI♭ 7
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor

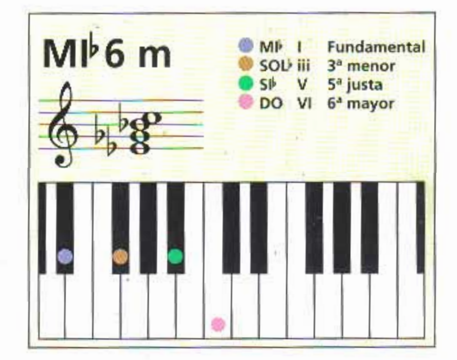

MI♭ 7 m
MI♭ I Fundamental
SOL♭ iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor

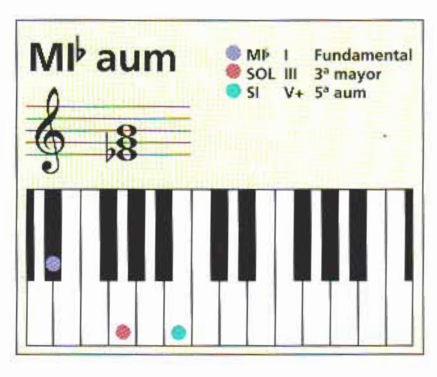

MI♭ 7 M
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa
RE VII 7ª mayor

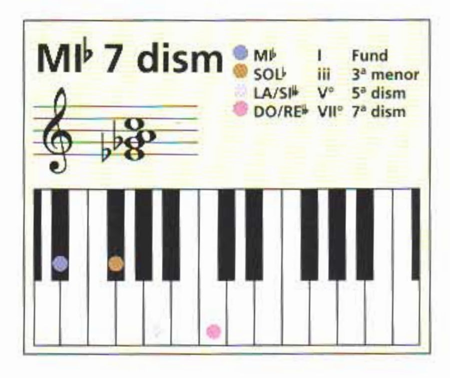

MI♭ 4 sus
MI♭ I Fundamental
LA♭ IV 4ª justa
SI♭ V 5ª justa

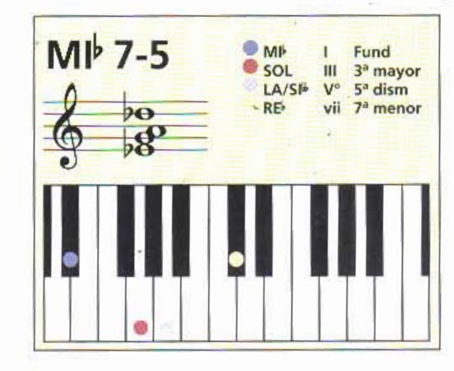

MI♭ 2 sus
MI♭ I Fundamental
FA II 2ª mayor
SI♭ V 5ª justa

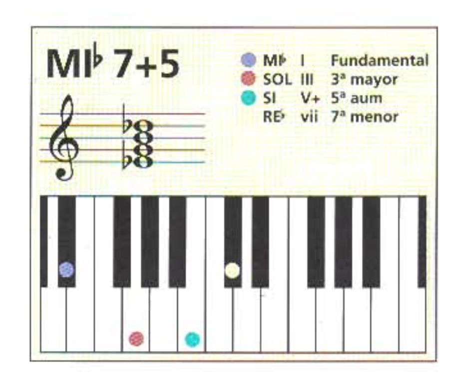

MI♭ 6
MI♭ I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa
DO VI 6ª mayor

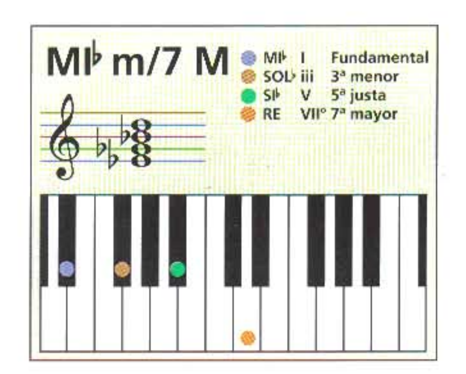

MI♭6 m
MI♭ I Fundamental
SOL♭ iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa
DO VI 6ª mayor

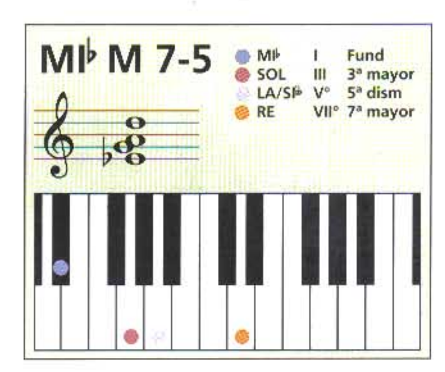

MI♭ aum
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI V+ 5ª aum

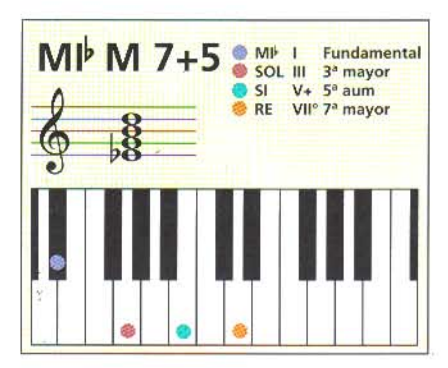

MI♭ 7 dism
MI♭ I Fund
SOL♭ iii 3ª menor
LA/SI♭♭ V° 5ª dism
DO/RE♭♭ VII° 7ª dism

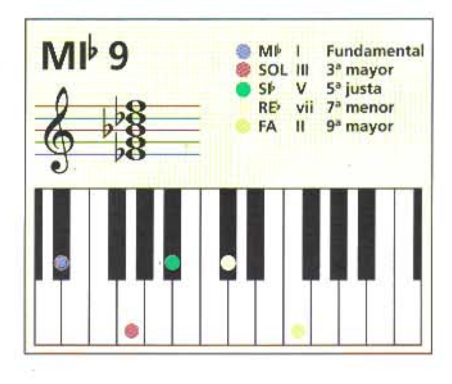

MI♭ 7-5
MI♭ I Fund
SOL III 3ª mayor
LA/SI♭♭ V° 5ª dism
RE♭ vii 7ª menor

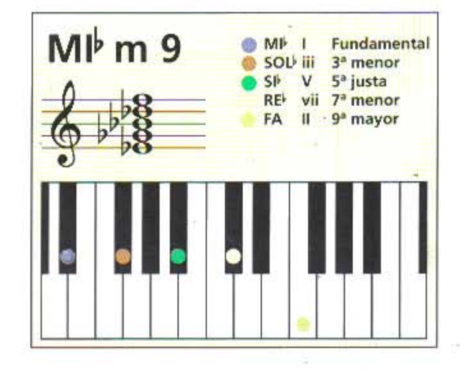

MI♭ 7+5
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI V+ 5ª aum
RE♭ vii 7ª menor

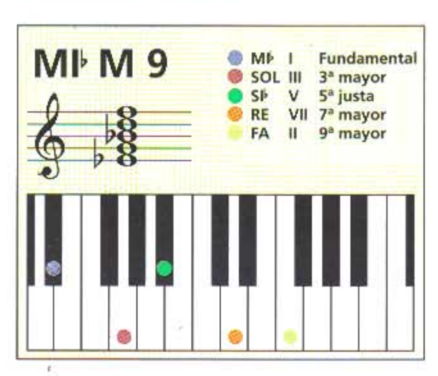

MI♭ m/7 M
MI♭ I Fundamental
SOL♭ iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa
RE VII° 7ª mayor

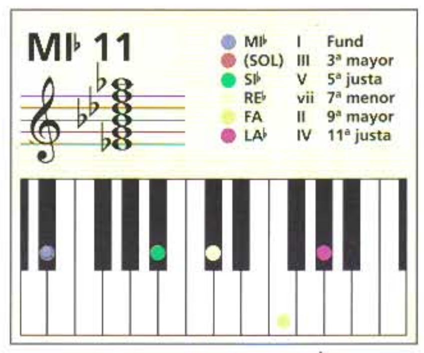

MI♭ M 7-5
MI♭ I Fund
SOL III 3ª mayor
LA/SI♭ V° 5ª dism
RE VII° 7ª mayor

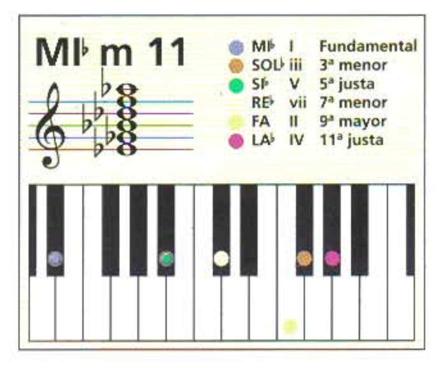

MI♭ M 7+5
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI V+ 5ª aum
RE VII° 7ª mayor

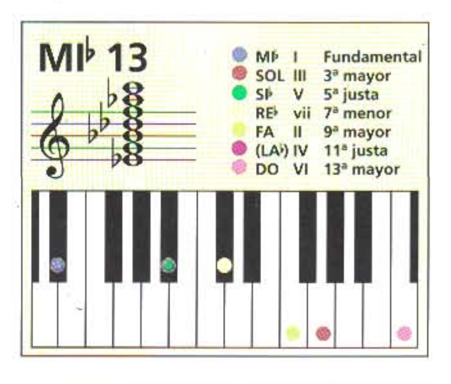

MI♭ 9
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor
FA II 9ª mayor

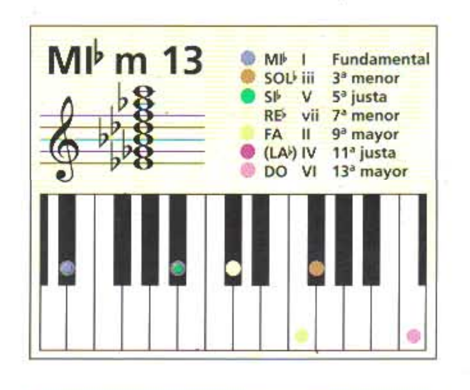

MI♭ m 9
MI♭ I Fundamental
SOL♭ iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor
FA II 9ª mayor

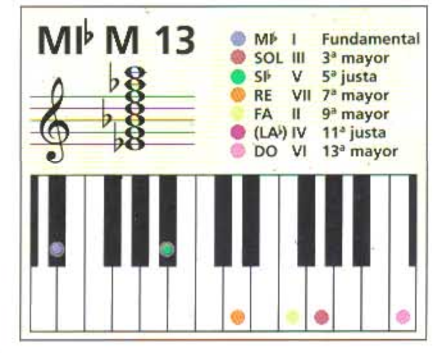

MI♭ M 9
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa
RE VII 7ª mayor
FA II 9ª mayor

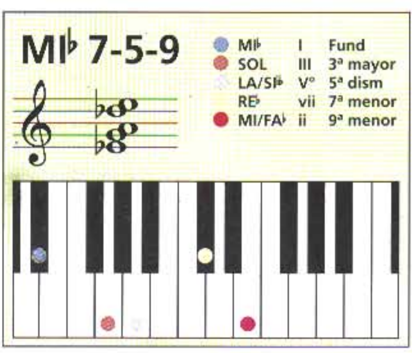

MI♭ 11
MI♭ I Fund
(SOL) III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor
FA II 9ª mayor
LA♭ IV 11ª justa

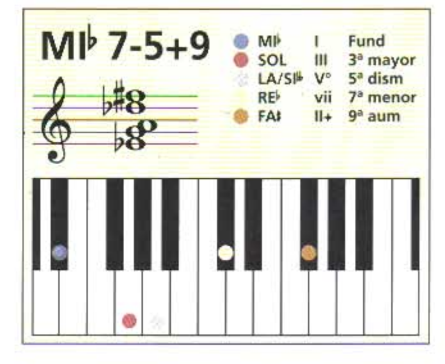

MI♭ m 11
MI♭ I Fundamental
SOL♭ iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor
FA II 9ª mayor
LA♭ IV 11ª justa

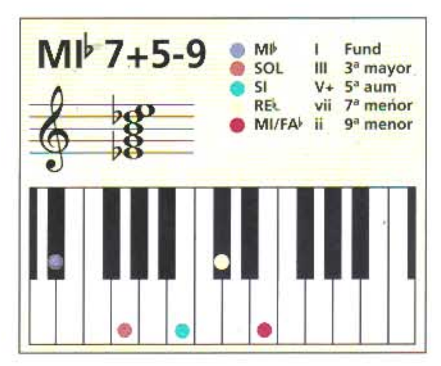

MI♭ 13
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor
FA II 9ª mayor
(LA♭) IV 11ª justa
DO VI 13ª mayor

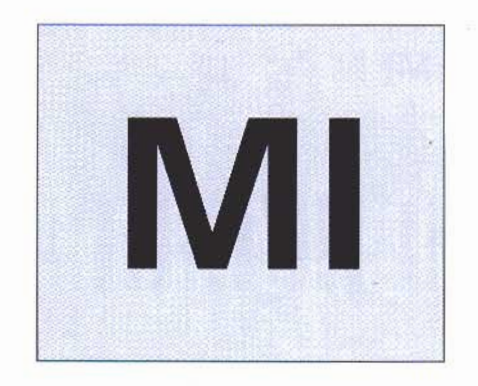

MI♭ m 13
MI♭ I Fundamental
SOL♭ iii 3ª menor
SI♭ V 5ª justa
RE♭ vii 7ª menor
FA II 9ª mayor
(LA♭) IV 11ª justa
DO VI 13ª mayor

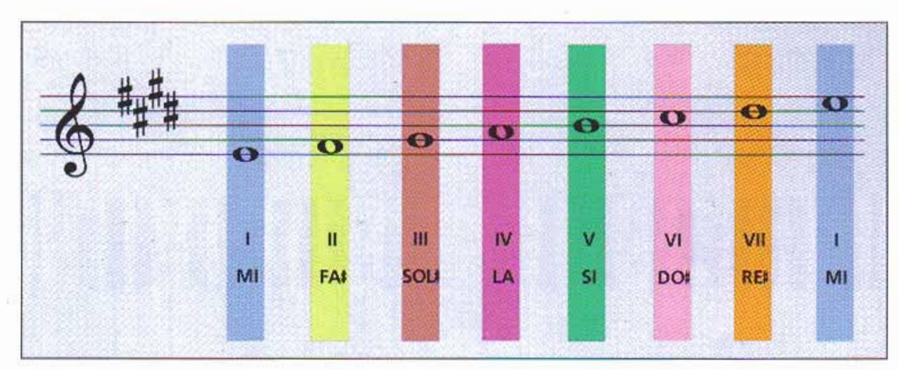

MI♭ M 13
MI♭ I Fundamental
SOL III 3ª mayor
SI♭ V 5ª justa
RE VII 7ª mayor
FA II 9ª mayor
(LA♭) IV 11ª justa
DO VI 13ª mayor

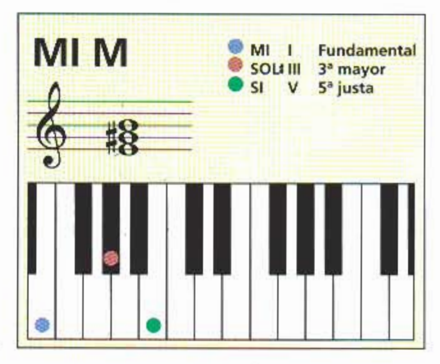

MI♭ 7-5-9
MI♭ I Fund
SOL III 3ª mayor
LA/SI♭ V° 5ª dism
RE♭ vii 7ª menor
MI/FA♭ ii 9ª menor

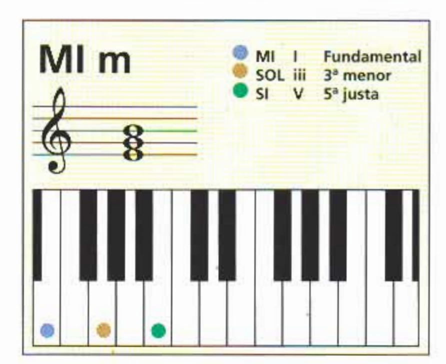

MI♭ 7-5+9
MI♭ I Fund
SOL III 3ª mayor
LA/SI♭ V° 5ª dism
RE♭ vii 7ª menor
FA♯ II+ 9ª aum

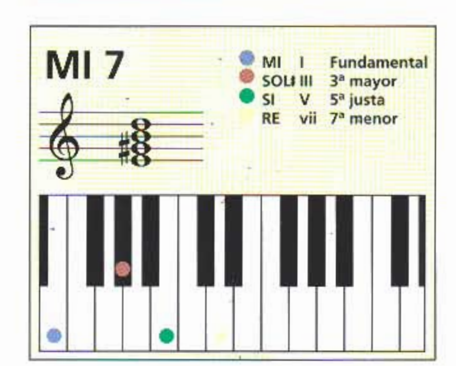

MI♭ 7+5-9
MI♭ I Fund
SOL III 3ª mayor
SI V+ 5ª aum
RE♭ vii 7ª menor
MI/FA♭ ii 9ª menor

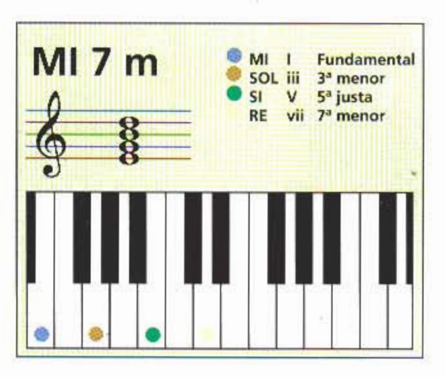

MI

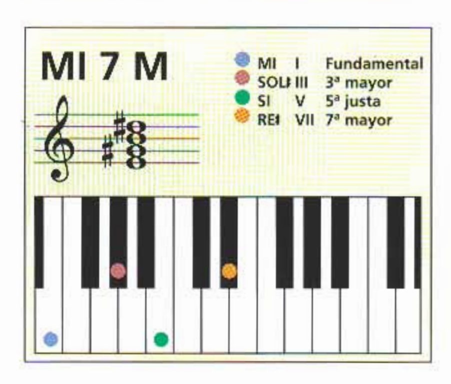

I
MI
II
FA♯
III
SOL♯
IV
LA
V
SI
VI
DO♯
VII
RE♯
I
MI

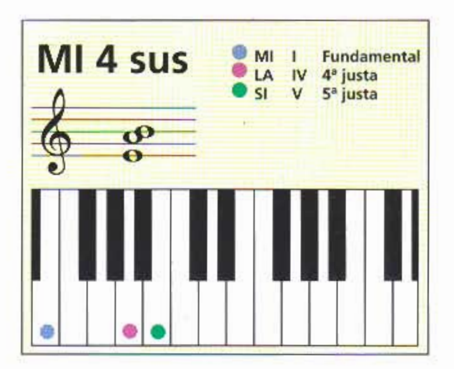

MI M
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa

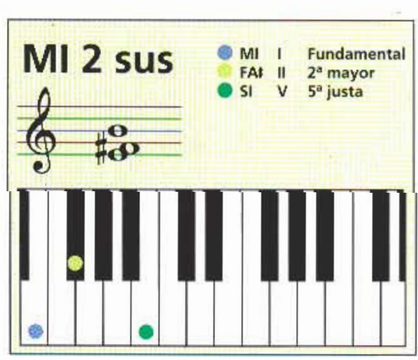

MI m
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI V 5ª justa

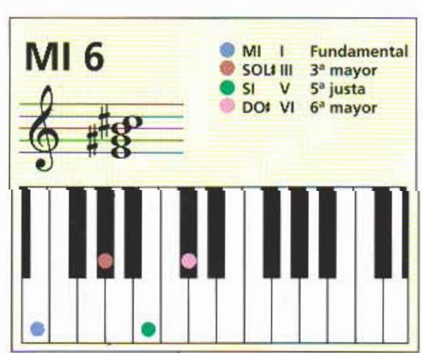

MI 7
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor

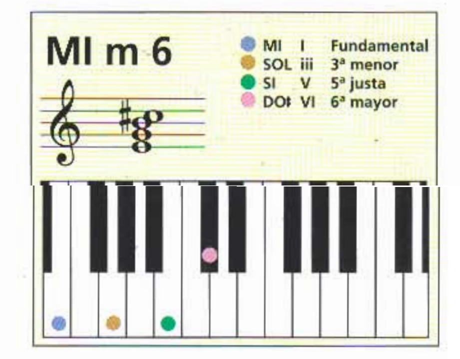

MI 7 m
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor

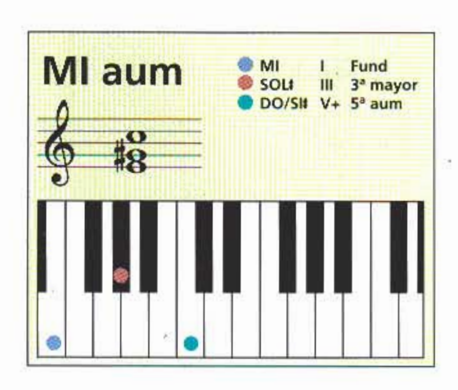

MI 7 M
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
RE♯ VII 7ª mayor

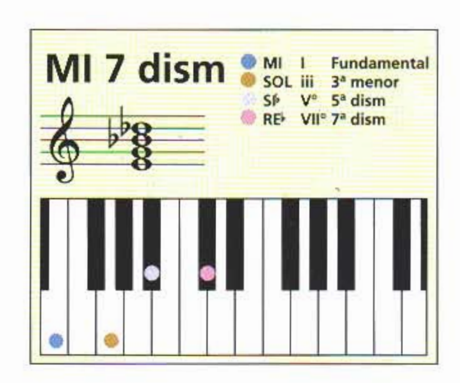

MI 4 sus
MI I Fundamental
LA IV 4ª justa
SI V 5ª justa

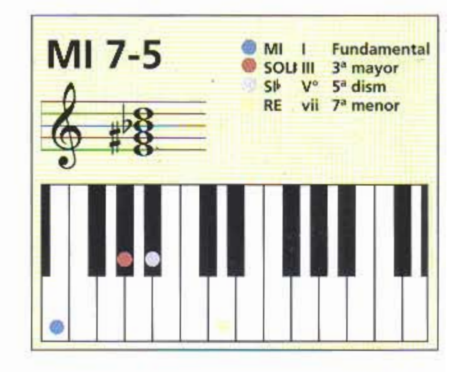

MI 2 sus
MI I Fundamental
FA♯ II 2ª mayor
SI V 5ª justa

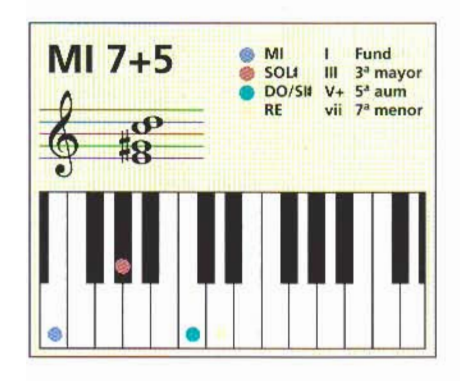

MI 6
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
DO♯ VI 6ª mayor

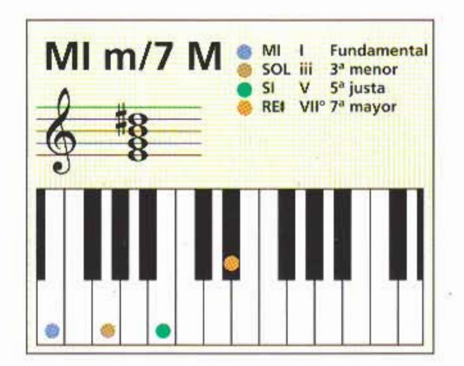

MI m 6
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI V 5ª justa
DO♯ VI 6ª mayor

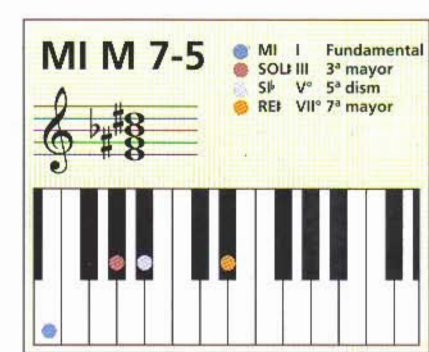

MI aum
MI I Fund
SOL♯ III 3ª mayor
DO/SI♯ V+ 5ª aum

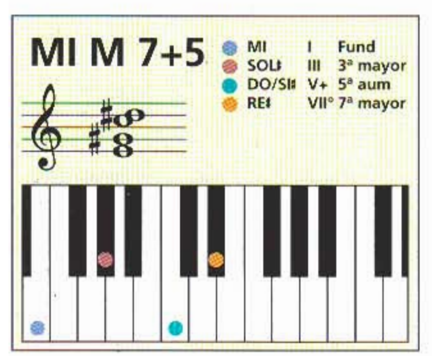

MI 7 dism
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI♭ V° 5ª dism
RE♭ VII° 7ª dism

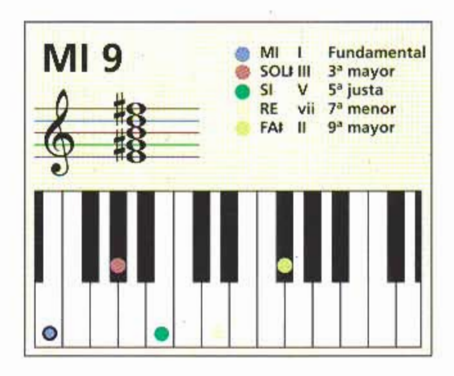

MI 7-5
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI♭ V° 5ª dism
RE vii 7ª menor

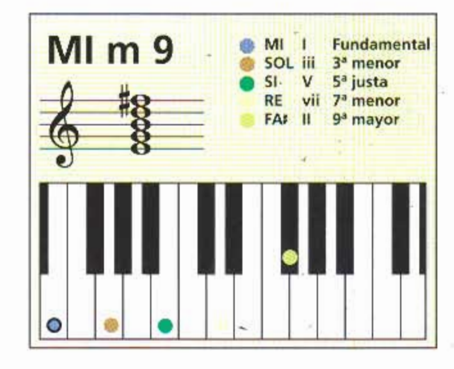

MI 7+5
MI I Fund
SOL♯ III 3ª mayor
DO/SI♯ V+ 5ª aum
RE vii 7ª menor

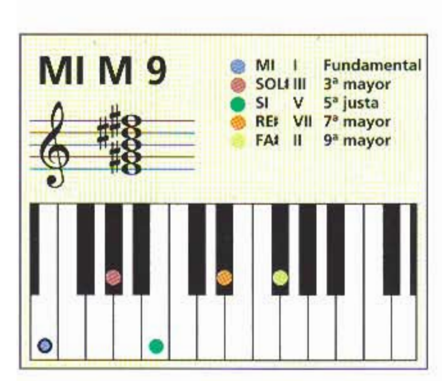

MI m/7 M
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI V 5ª justa
RE♯ VII° 7ª mayor

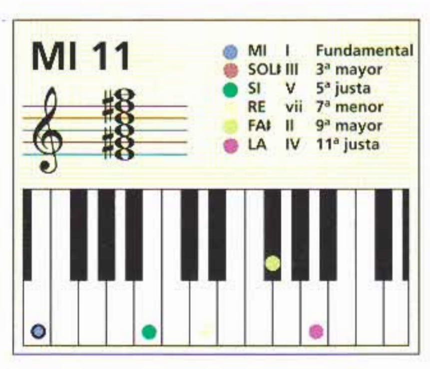

MI M 7-5
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI♭ V° 5ª dism
RE♯ VII° 7ª mayor

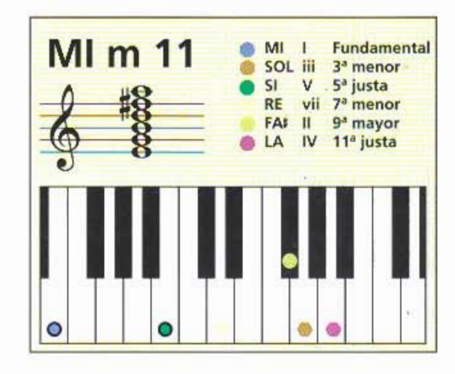

MI M 7+5
MI I Fund
SOL♯ III 3ª mayor
DO/SI♯ V+ 5ª aum
RE♯ VII° 7ª mayor

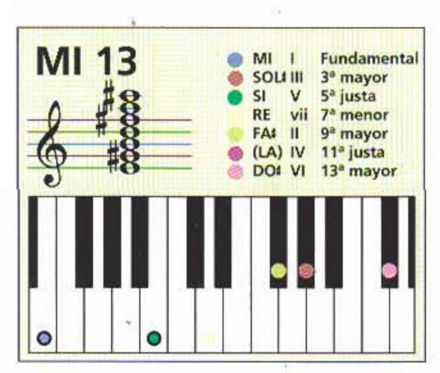

MI 9
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor
FA♯ II 9ª mayor

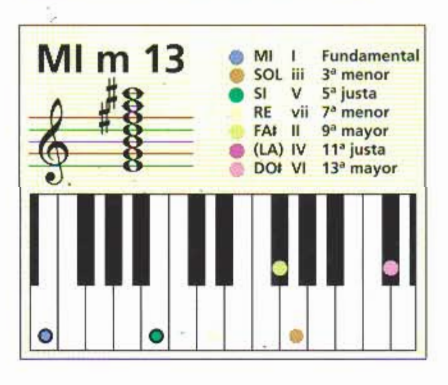

MI m 9
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor
FA♯ II 9ª mayor

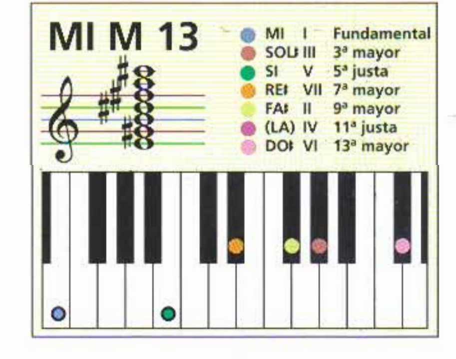

MI M 9
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
RE♯ VII 7ª mayor
FA♯ II 9ª mayor

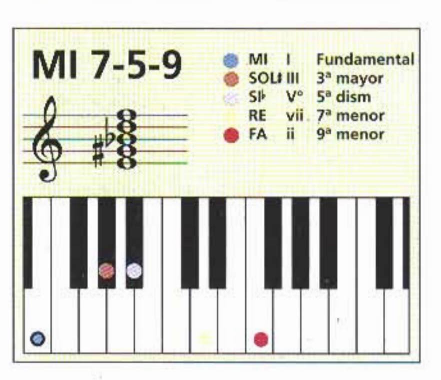

MI 11
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor
FA♯ II 9ª mayor
LA IV 11ª justa

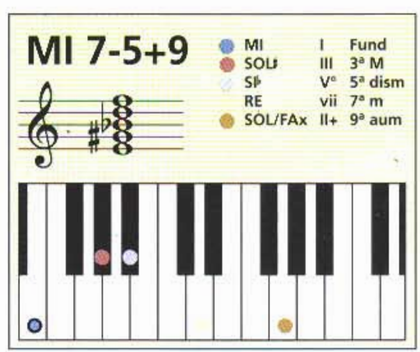

MI m 11
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor
FA♯ II 9ª mayor
LA IV 11ª justa

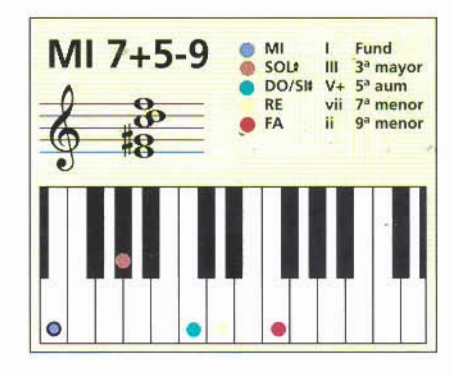

MI 13
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor
FA♯ II 9ª mayor
(LA) IV 11ª justa
DO♯ VI 13ª mayor

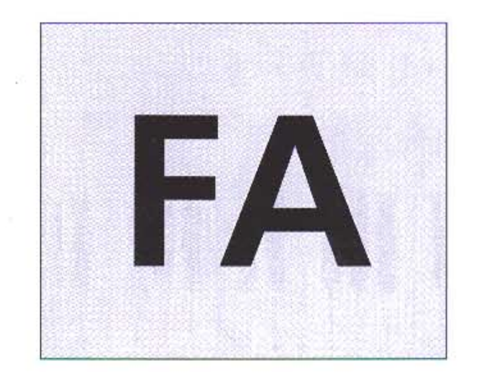

MI m 13
MI I Fundamental
SOL iii 3ª menor
SI V 5ª justa
RE vii 7ª menor
FA♯ II 9ª mayor
(LA) IV 11ª justa
DO♯ VI 13ª mayor

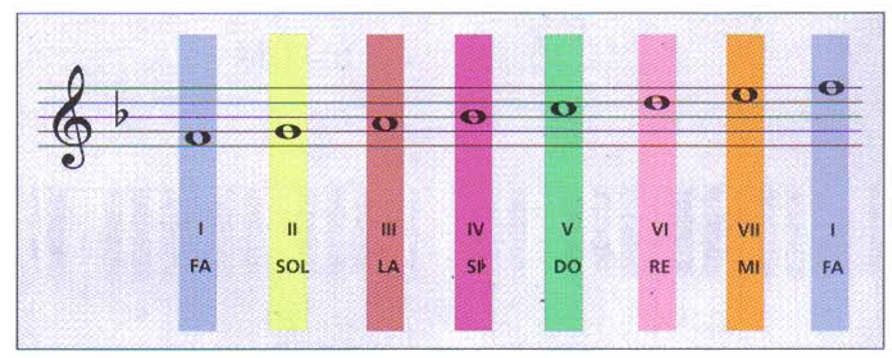

MI M 13
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI V 5ª justa
RE♯ VII 7ª mayor
FA♯ II 9ª mayor
(LA) IV 11ª justa
DO♯ VI 13ª mayor

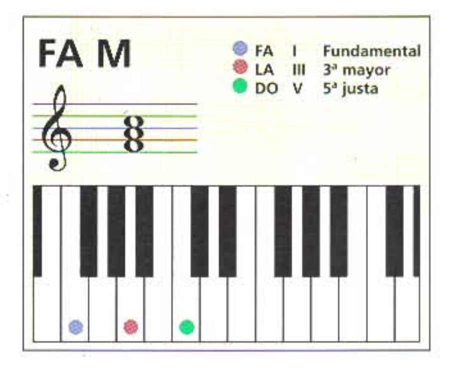

MI 7-5-9
MI I Fundamental
SOL♯ III 3ª mayor
SI♭ V° 5ª dism
RE vii 7ª menor
FA ii 9ª menor

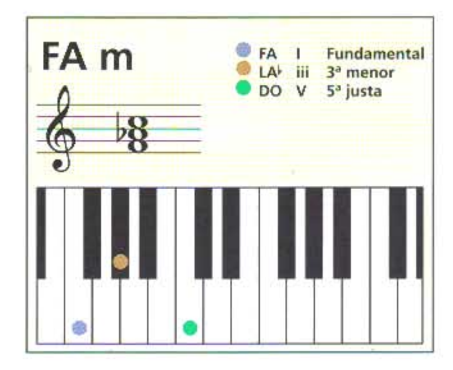

MI 7-5+9
MI I Fund
SOL♯ III 3ª M
SI♭ V° 5ª dism
RE vii 7ª m
SOL/FAx II+ 9ª aum

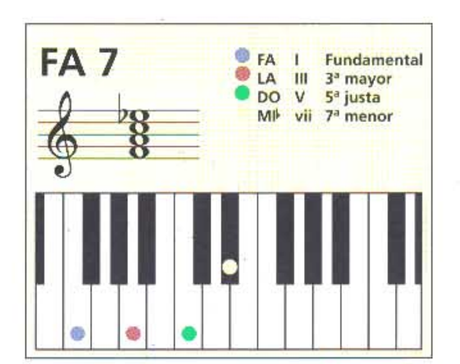

MI 7+5-9
MI I Fund
SOL♯ III 3ª mayor
DO/SI♯ V+ 5ª aum
RE vii 7ª menor
FA ii 9ª menor

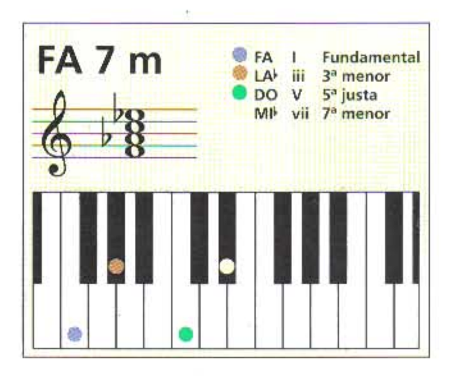

FA

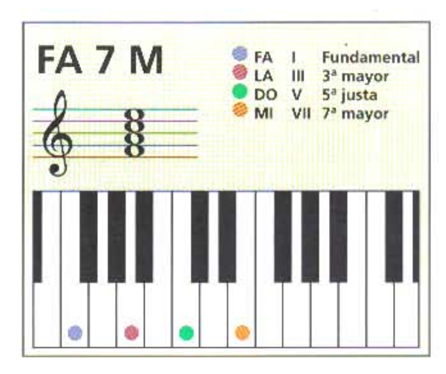

I
FA
II
SOL
III
LA
IV
SI♭
V
DO
VI
RE
VII
MI
I
FA

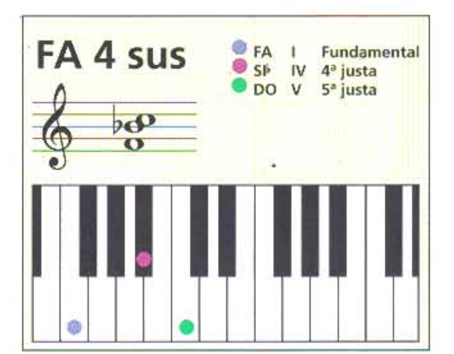

FA M
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa

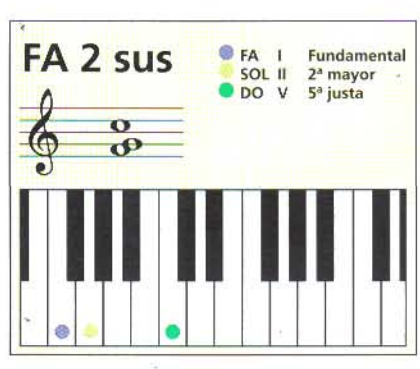

FA m
FA I Fundamental
LA♭ iii 3ª menor
DO V 5ª justa

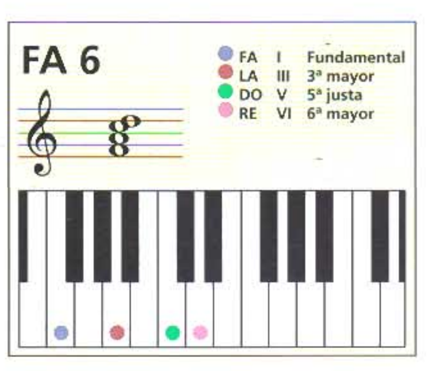

FA 7
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor

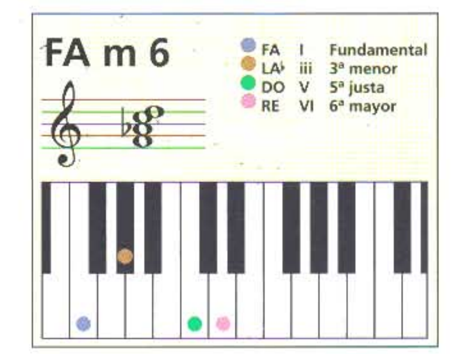

FA 7 m
FA I Fundamental
LA♭ iii 3ª menor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor

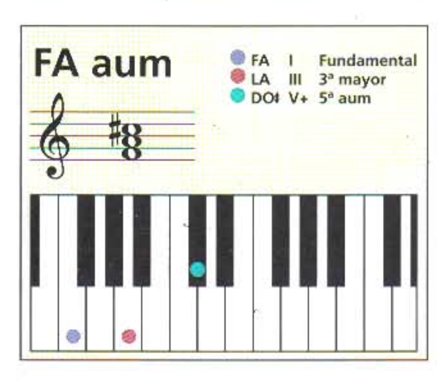

FA 7 M
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa
MI VII 7ª mayor

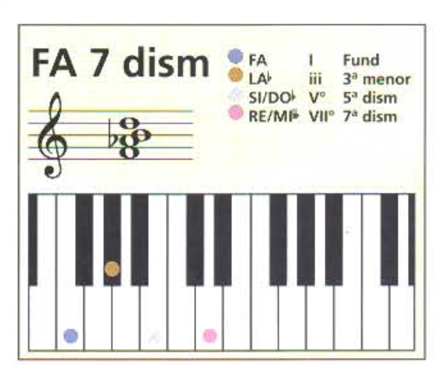

FA 4 sus
FA I Fundamental
SI♭ IV 4ª justa
DO V 5ª justa

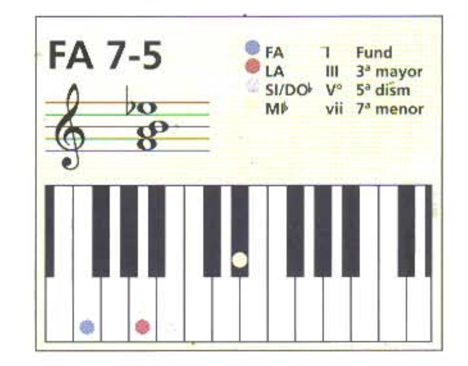

FA 2 sus
FA I Fundamental
SOL II 2ª mayor
DO V 5ª justa

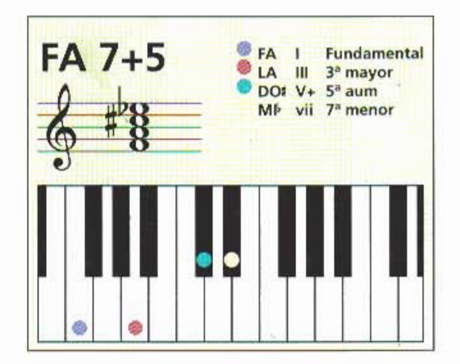

FA 6
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa
RE VI 6ª mayor

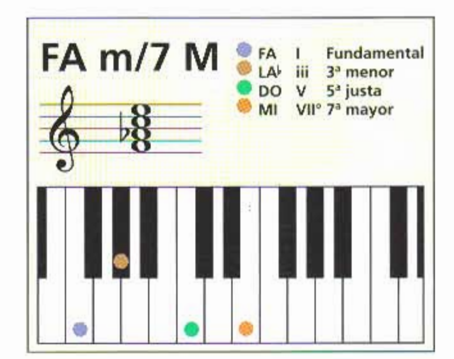

FA m 6
FA I Fundamental
LA♭ iii 3ª menor
DO V 5ª justa
RE VI 6ª mayor

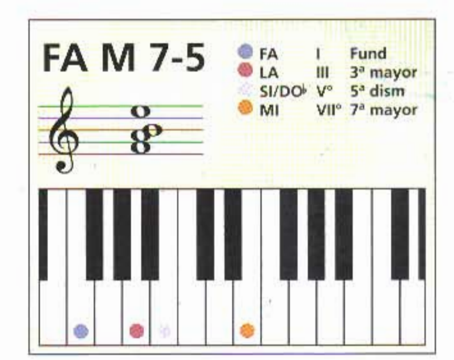

FA aum
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO♯ V+ 5ª aum

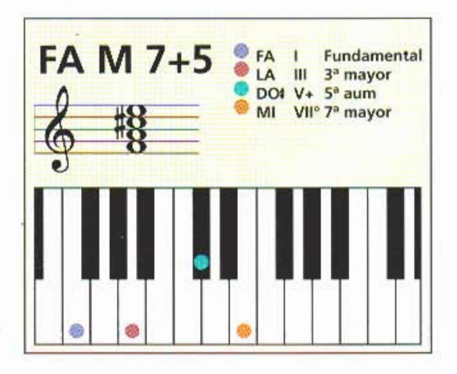

FA 7 dism
FA I Fund
LA♭ iii 3ª menor
SI/DO♭ V° 5ª dism
RE/MI♭ VII° 7ª dism

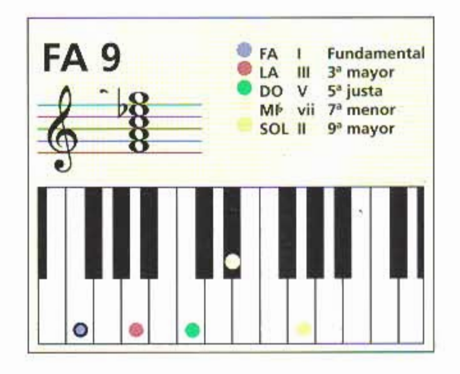

FA 7-5
FA I Fund
LA III 3ª mayor
SI/DO♭ V° 5ª dism
MI♭ vii 7ª menor

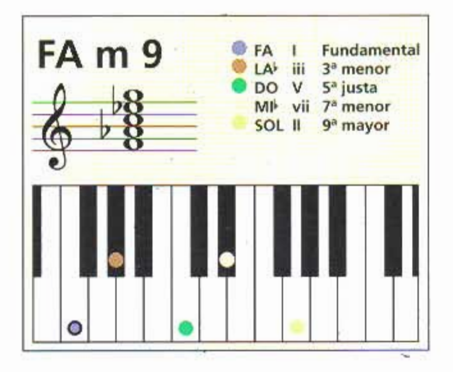

FA 7+5
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO♯ V+ 5ª aum
MI♭ vii 7ª menor

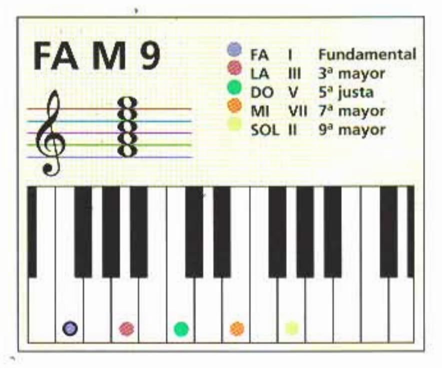

FA m/7 M
FA I Fundamental
LA♭ iii 3ª menor
DO V 5ª justa
MI VII° 7ª mayor

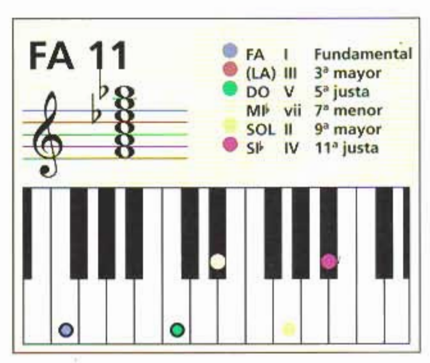

FA M 7-5
FA I Fund
LA III 3ª mayor
SI/DO♭ V° 5ª dism
MI VII° 7ª mayor

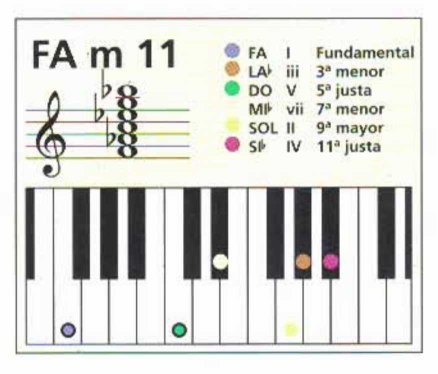

FA M 7+5
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO♯ V+ 5ª aum
MI VII° 7ª mayor

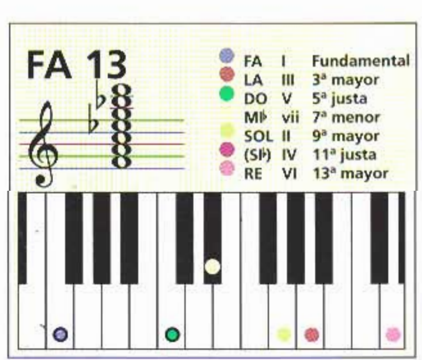

FA 9
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor
SOL II 9ª mayor

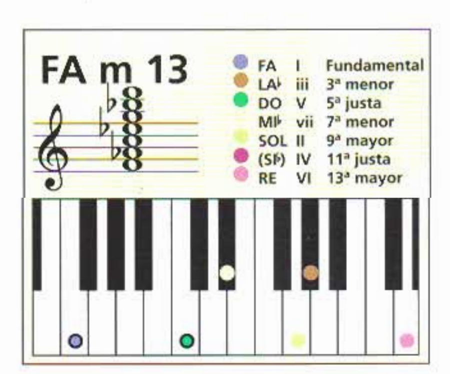

FA m 9
FA I Fundamental
LA♭ iii 3ª menor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor
SOL II 9ª mayor

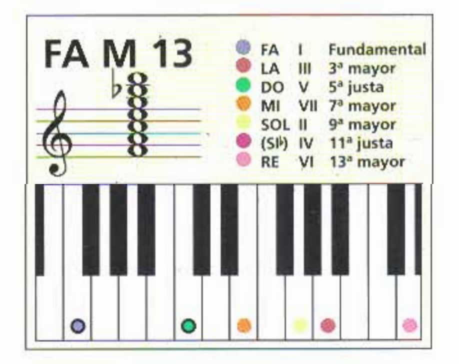

FA M 9
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa
MI VII 7ª mayor
SOL II 9ª mayor

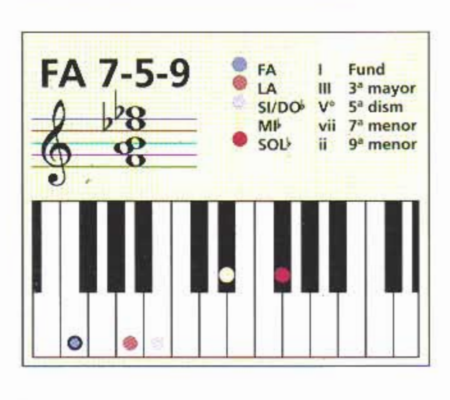

FA 11
FA I Fundamental
(LA) III 3ª mayor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor
SOL II 9ª mayor
SI♭ IV 11ª justa

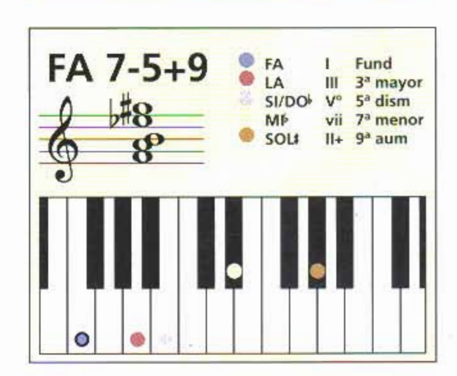

FA m 11
FA I Fundamental
LA♭ iii 3ª menor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor
SOL II 9ª mayor
SI♭ IV 11ª justa

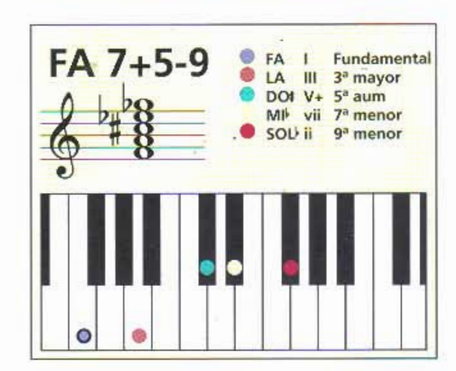

FA 13
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor
SOL II 9ª mayor
(SI♭) IV 11ª justa
RE VI 13ª mayor

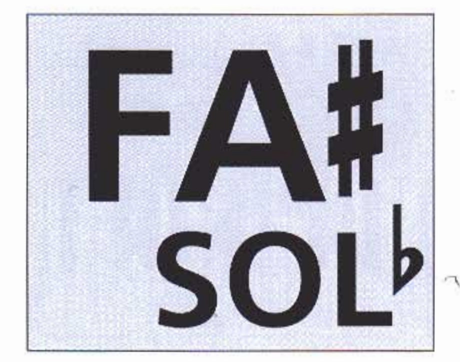

FA m 13
FA I Fundamental
LA♭ iii 3ª menor
DO V 5ª justa
MI♭ vii 7ª menor
SOL II 9ª mayor
(SI♭) IV 11ª justa
RE VI 13ª mayor

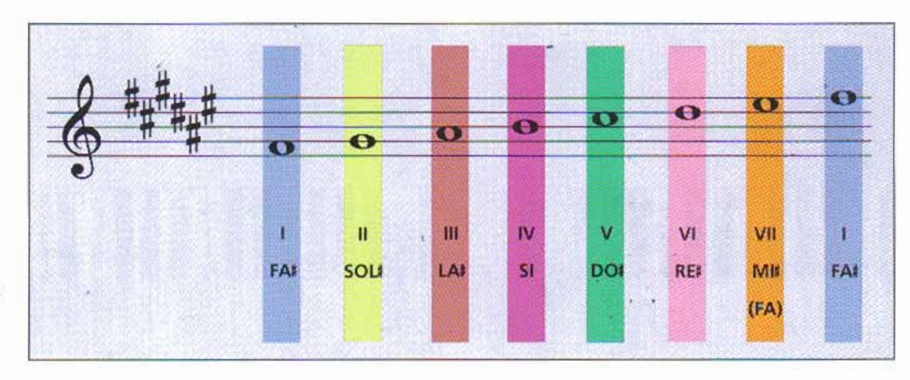

FA M 13
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO V 5ª justa
MI VII 7ª mayor
SOL II 9ª mayor
(SI♭) IV 11ª justa
RE VI 13ª mayor

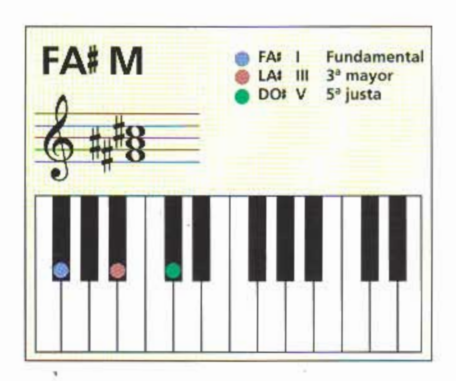

FA 7-5-9
FA I Fund
LA III 3ª mayor
SI/DO♭ V° 5ª dism
MI♭ vii 7ª menor
SOL♭ ii 9ª menor

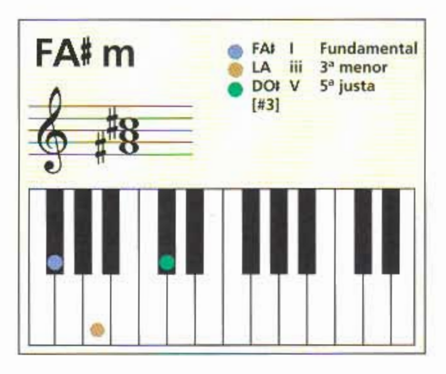

FA 7-5+9
FA I Fund
LA III 3ª mayor
SI/DO♭ V° 5ª dism
MI♭ vii 7ª menor
SOL♯ II+ 9ª aum

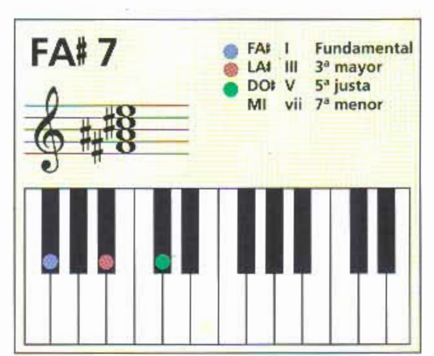

FA 7+5-9
FA I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO♯ V+ 5ª aum
MI♭ vii 7ª menor
SOL♭ ii 9ª menor

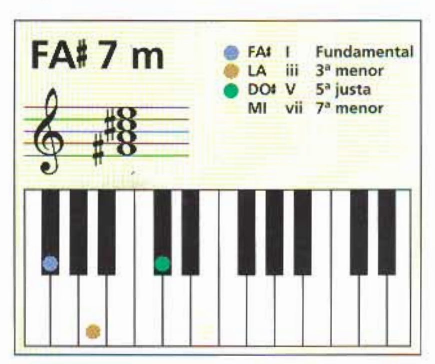

FA#
SOL♭

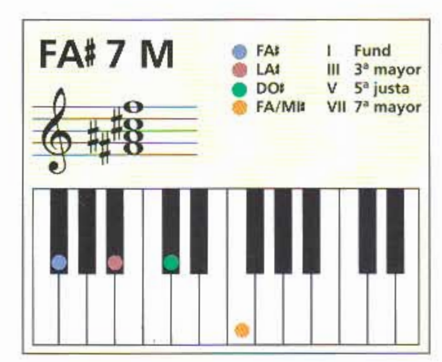

I FA#
II SOL#
III LA#
IV SI
V DO#
VI RE#
VII MI# (FA)
I FA#

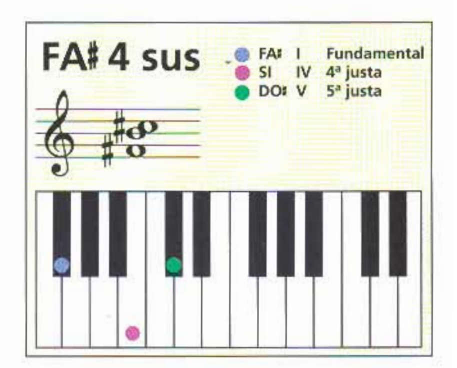

FA# M
FA# I Fundamental
LA# III 3ª mayor
DO# V 5ª justa

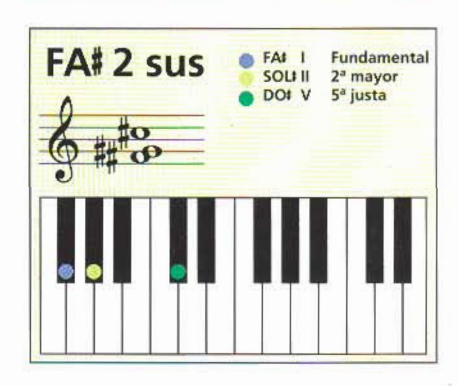

FA# m
FA# I Fundamental
LA iii 3ª menor
DO# V 5ª justa
[#3]

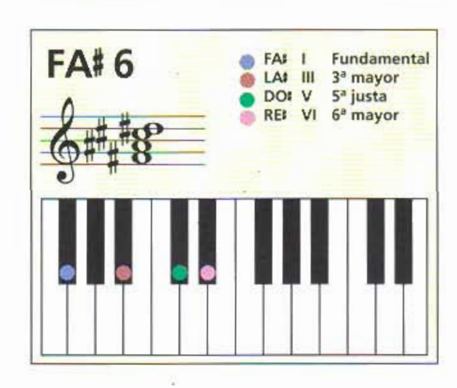

FA# 7
FA# I Fundamental
LA# III 3ª mayor
DO# V 5ª justa
MI vii 7ª menor

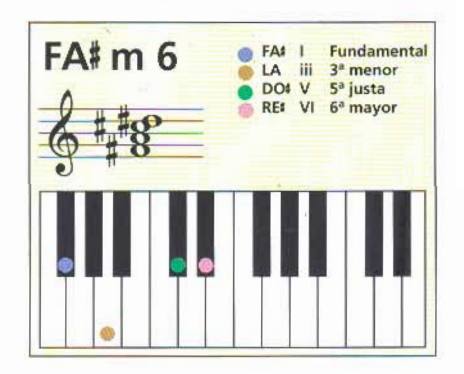

FA# 7 m
FA# I Fundamental
LA iii 3ª menor
DO# V 5ª justa
MI vii 7ª menor

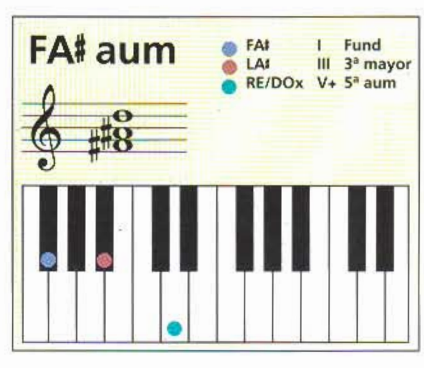

FA# 7 M
FA# I Fund
LA# III 3ª mayor
DO# V 5ª justa
FA/MI# VII 7ª mayor

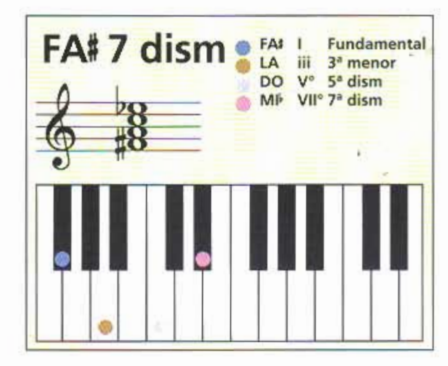

FA# 4 sus
FA# I Fundamental
SI IV 4ª justa
DO# V 5ª justa

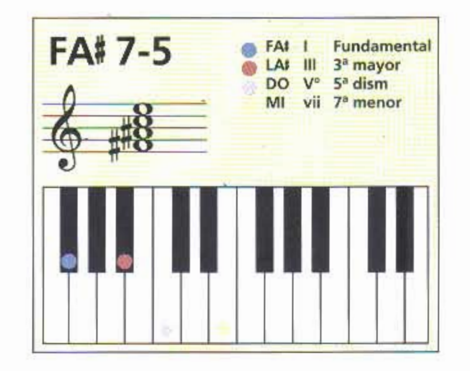

FA# 2 sus
FA# I Fundamental
SOL# II 2ª mayor
DO# V 5ª justa

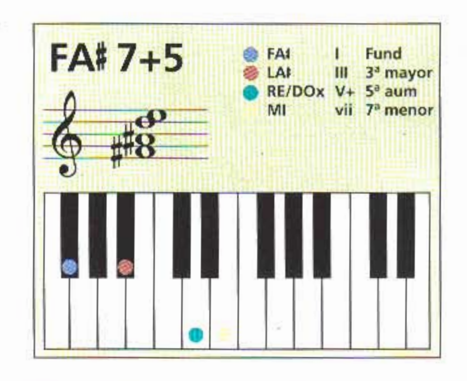

FA# 6
FA# I Fundamental
LA# III 3ª mayor
DO# V 5ª justa
RE# VI 6ª mayor

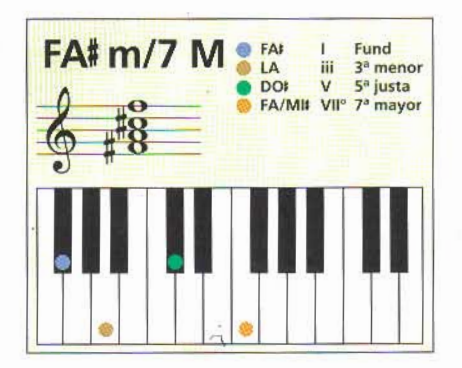

FA# m 6
FA# I Fundamental
LA iii 3ª menor
DO# V 5ª justa
RE# VI 6ª mayor

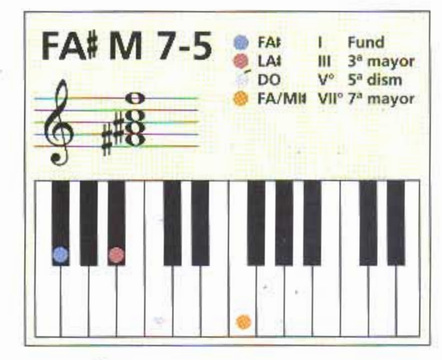

FA# aum
FA# I Fund
LA# III 3ª mayor
RE/DOx V+ 5ª aum

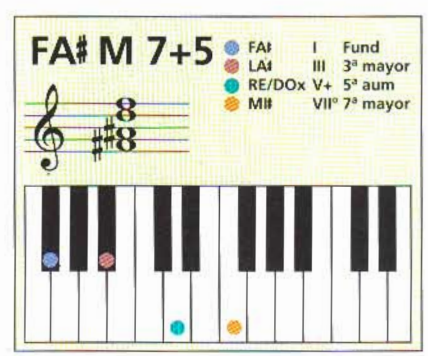

FA# 7 dism
FA# I Fundamental
LA iii 3ª menor
DO V° 5ª dism
MI♭ VII° 7ª dism

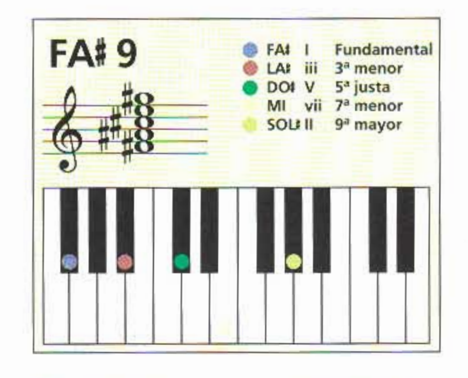

FA# 7-5
FA# I Fundamental
LA# III 3ª mayor
DO V° 5ª dism
MI vii 7ª menor

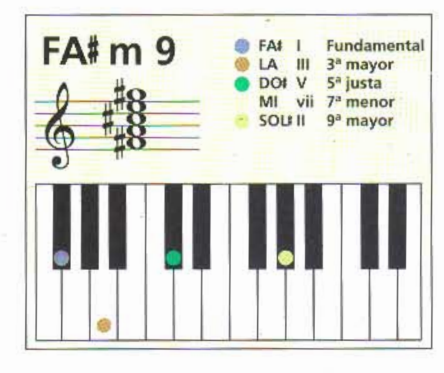

FA♯ 7+5
FA♯ I Fund
LA♯ III 3ª mayor
RE/DOx V+ 5ª aum
MI vii 7ª menor

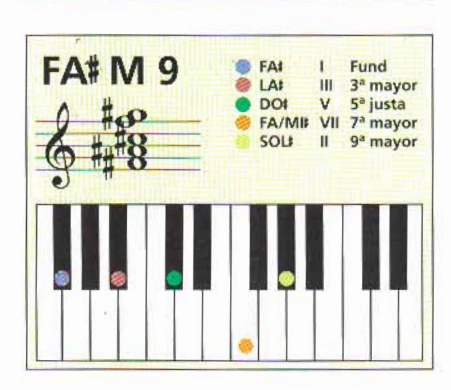

FA♯ m/7 M
FA♯ I Fund
LA iii 3ª menor
DO♯ V 5ª justa
FA/MI♯ VII° 7ª mayor

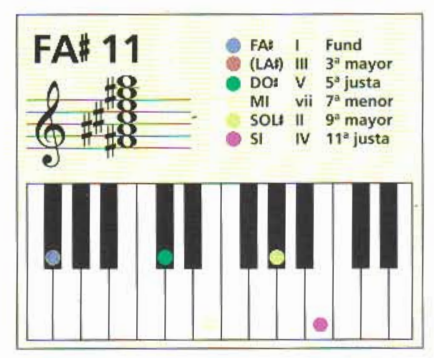

FA♯ M 7-5
FA♯ I Fund
LA♯ III 3ª mayor
DO V° 5ª dism
FA/MI♯ VII° 7ª mayor

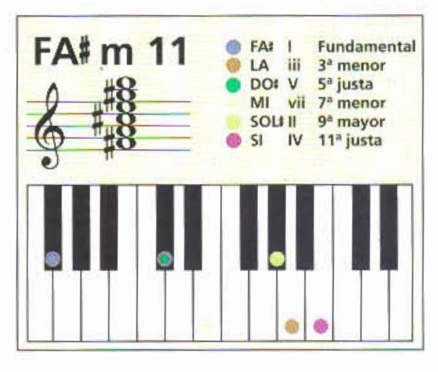

FA♯ M 7+5
FA♯ I Fund
LA♯ III 3ª mayor
RE/DOx V+ 5ª aum
MI♯ VII° 7ª mayor

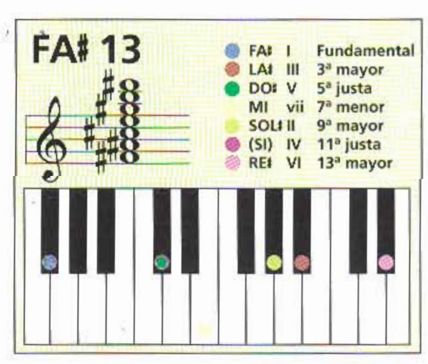

FA♯ 9
FA♯ I Fundamental
LA♯ iii 3ª menor
DO♯ V 5ª justa
MI vii 7ª menor
SOL♯ II 9ª mayor

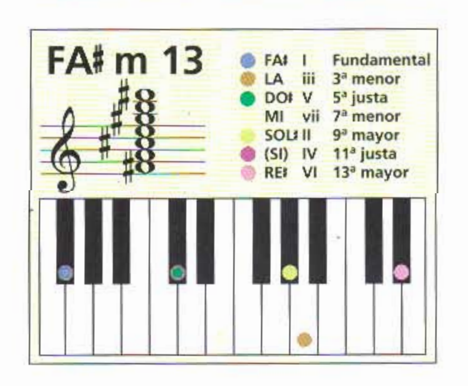

FA♯ m 9
FA♯ I Fundamental
LA III 3ª mayor
DO♯ V 5ª justa
MI vii 7ª menor
SOL♯ II 9ª mayor

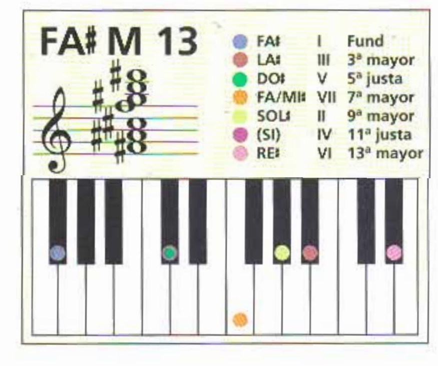

FA♯ M 9
FA♯ I Fund
LA♯ III 3ª mayor
DO♯ V 5ª justa
FA/MI♯ VII 7ª mayor
SOL♯ II 9ª mayor

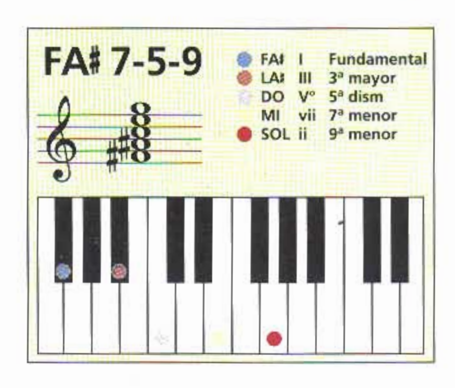

FA♯ 11
FA♯ I Fund
(LA♯) III 3ª mayor
DO♯ V 5ª justa
MI vii 7ª menor
SOL♯ II 9ª mayor
SI IV 11ª justa

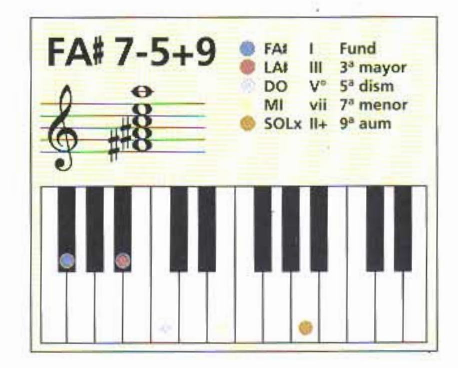

FA♯ m 11
FA♯ I Fundamental
LA iii 3ª menor
DO♯ V 5ª justa
MI vii 7ª menor
SOL♯ II 9ª mayor
SI IV 11ª justa

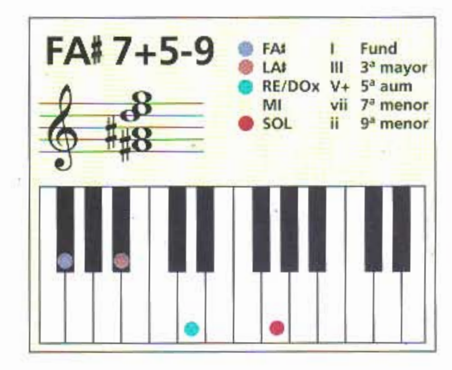

FA♯ 13
FA♯ I Fundamental
LA♯ III 3ª mayor
DO♯ V 5ª justa
MI vii 7ª menor
SOL♯ II 9ª mayor
(SI) IV 11ª justa
RE♯ VI 13ª mayor

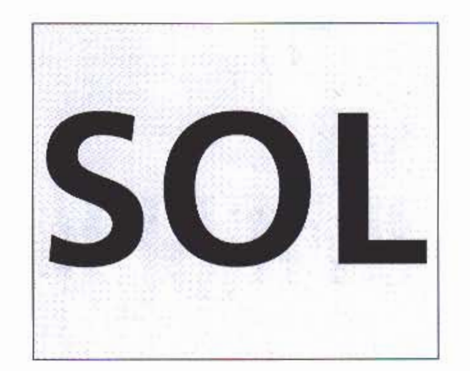

FA♯ m 13
FA♯ I Fundamental
LA iii 3ª menor
DO♯ V 5ª justa
MI vii 7ª menor
SOL♯ II 9ª mayor
(SI) IV 11ª justa
RE♯ VI 13ª mayor

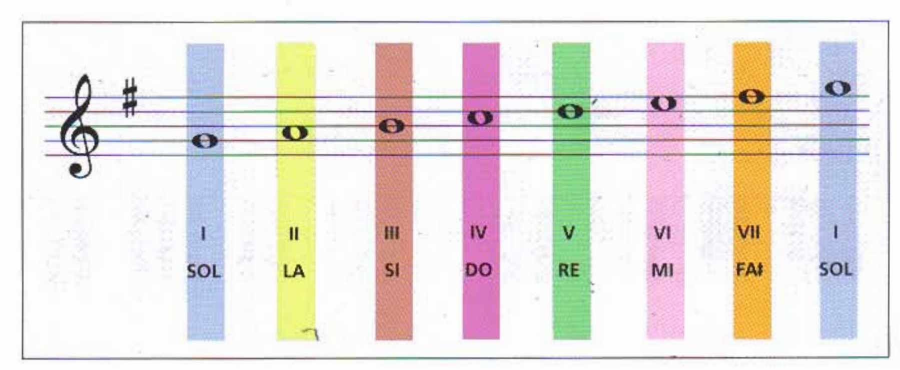

FA♯ M 13
FA♯ I Fund
LA♯ III 3ª mayor
DO♯ V 5ª justa
FA/MI♯ VII 7ª mayor
SOL♯ II 9ª mayor
(SI) IV 11ª justa
RE♯ VI 13ª mayor

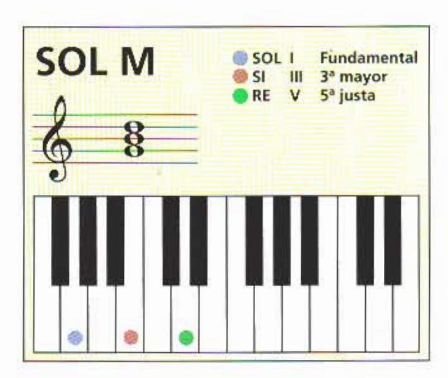

FA♯ 7-5-9
FA♯ I Fundamental
LA♯ III 3ª mayor
DO V° 5ª dism
MI vii 7ª menor
SOL ii 9ª menor

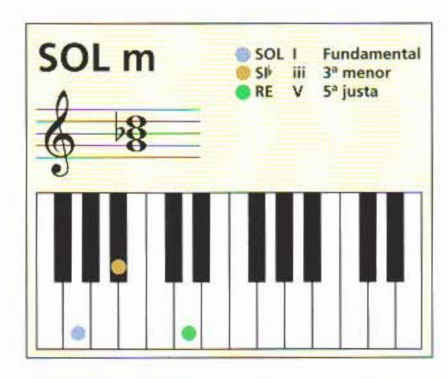

FA♯ 7-5+9
FA♯ I Fund
LA♯ III 3ª mayor
DO V° 5ª dism
MI vii 7ª menor
SOLx II+ 9ª aum

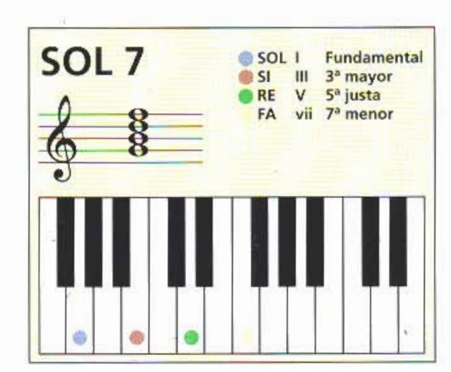

FA♯ 7+5-9
FA♯ I Fund
LA♯ III 3ª mayor
RE/DOx V+ 5ª aum
MI vii 7ª menor
SOL ii 9ª menor

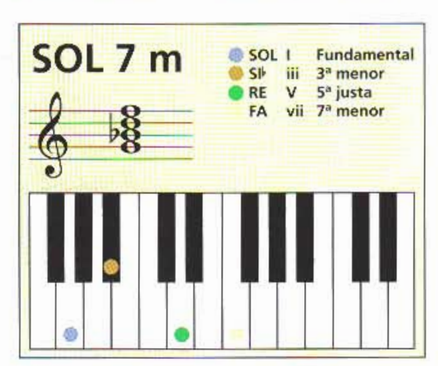

SOL

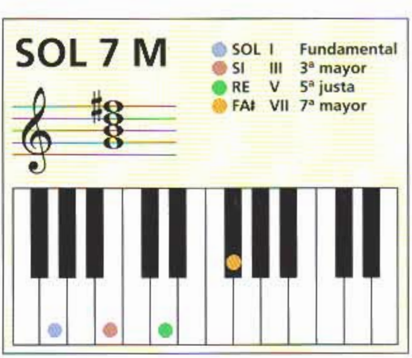

I SOL
II LA
III SI
IV DO
V RE
VI MI
VII FA♯
I SOL

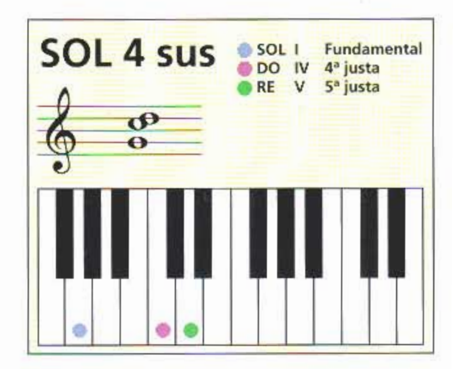

SOL M
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa

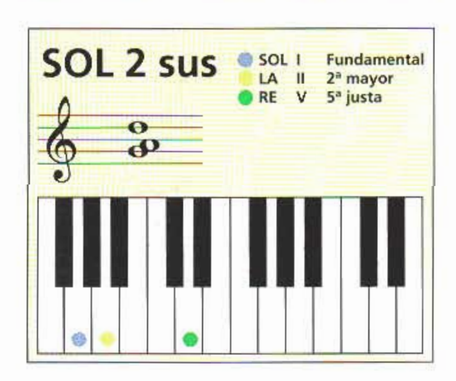

SOL m
SOL I Fundamental
SI♭ iii 3ª menor
RE V 5ª justa

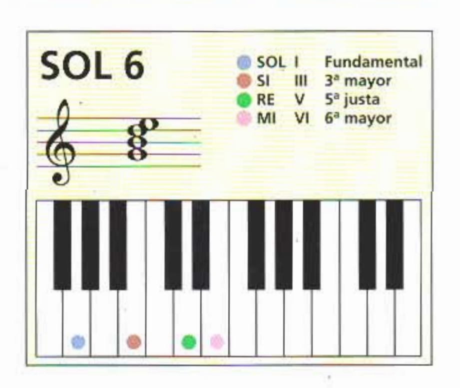

SOL 7
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor

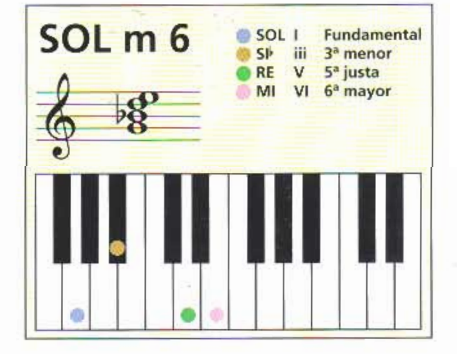

SOL 7 m
SOL I Fundamental
SI♭ iii 3ª menor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor

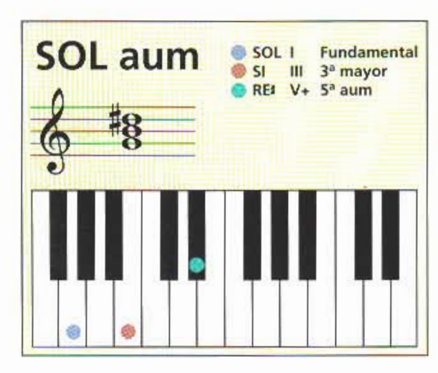

SOL 7 M
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa
FA♯ VII 7ª mayor

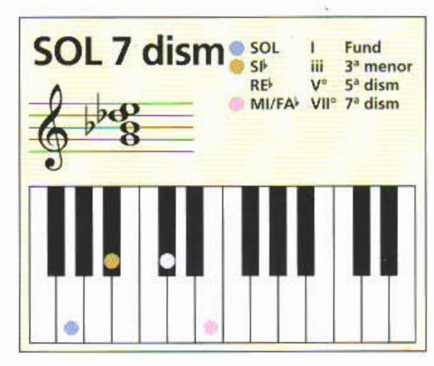

SOL 4 sus
SOL I Fundamental
DO IV 4ª justa
RE V 5ª justa

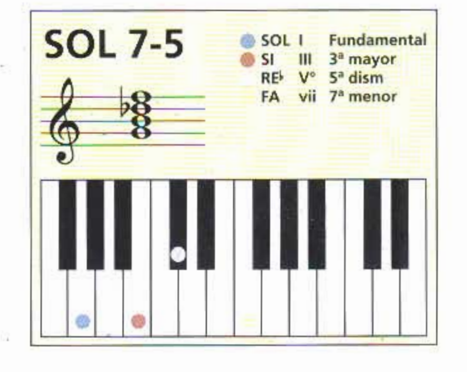

SOL 2 sus
SOL I Fundamental
LA II 2ª mayor
RE V 5ª justa

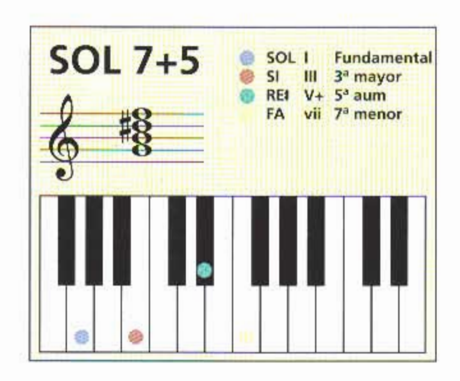

SOL 6
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa
MI VI 6ª mayor

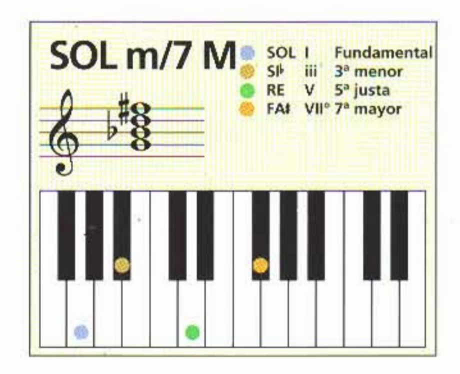

SOL m 6
SOL I Fundamental
SI♭ iii 3ª menor
RE V 5ª justa
MI VI 6ª mayor

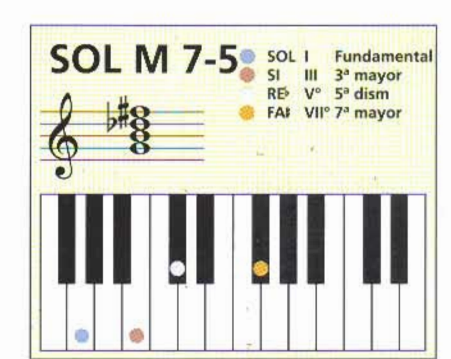

SOL aum
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♯ V+ 5ª aum

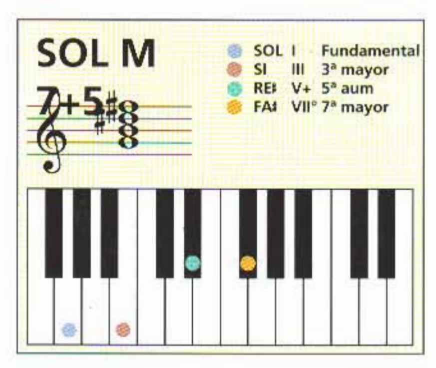

SOL 7 dism
SOL I Fund
SI♭ iii 3ª menor
RE♭ V° 5ª dism
MI/FA♭ VII° 7ª dism

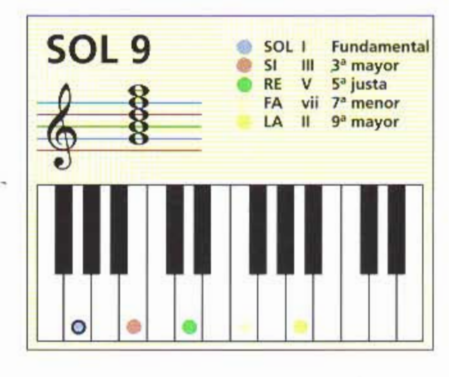

SOL 7-5
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♭ V° 5ª dism
FA vii 7ª menor

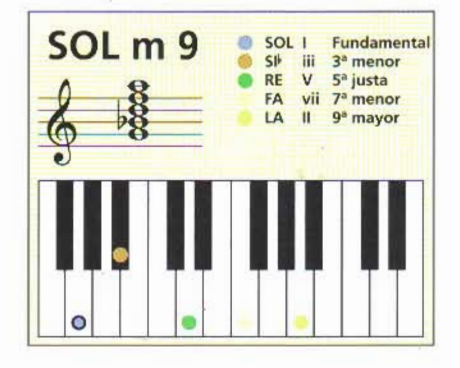

SOL 7+5
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♯ V+ 5ª aum
FA vii 7ª menor

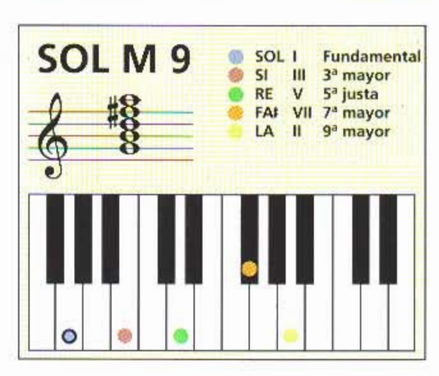

SOL m/7 M
SOL I Fundamental
SI♭ iii 3ª menor
RE V 5ª justa
FA♯ VII° 7ª mayor

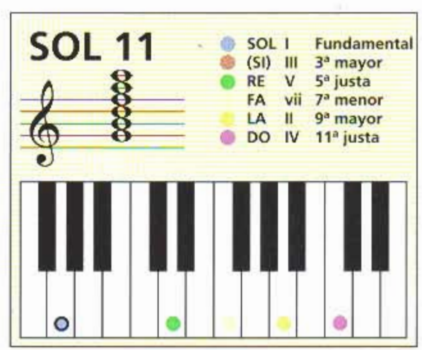

SOL M 7-5
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♭ V° 5ª dism
FA♯ VII° 7ª mayor

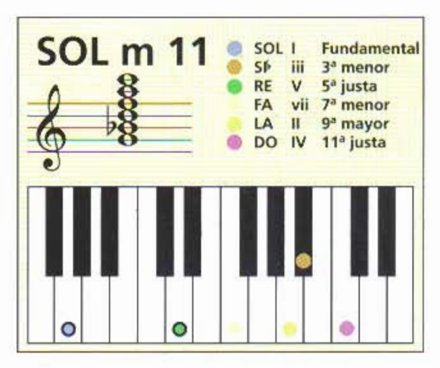

SOL M 7+5
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♯ V+ 5ª aum
FA♯ VII° 7ª mayor

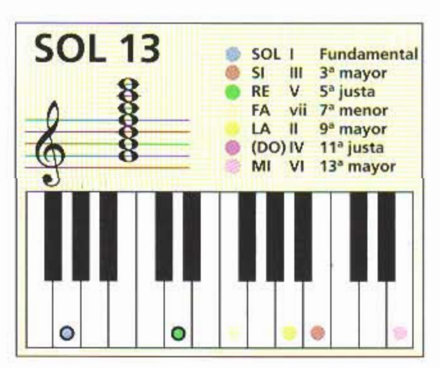

SOL 9
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor
LA II 9ª mayor

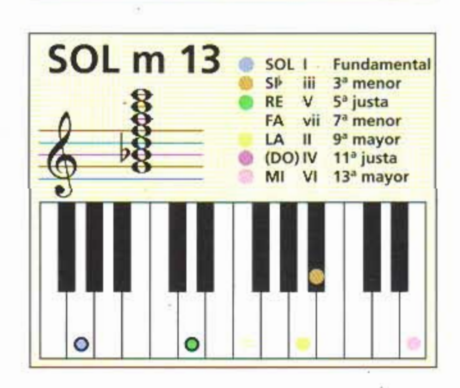

SOL m 9
SOL I Fundamental
SI♭ iii 3ª menor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor
LA II 9ª mayor

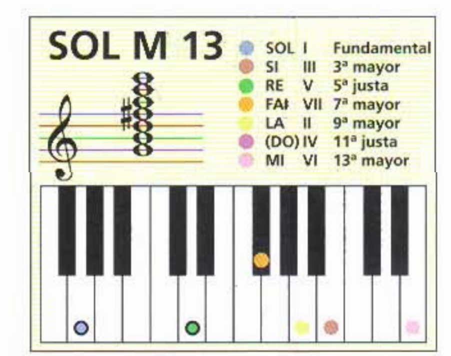

SOL M 9
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa
FA♯ VII 7ª mayor
LA II 9ª mayor

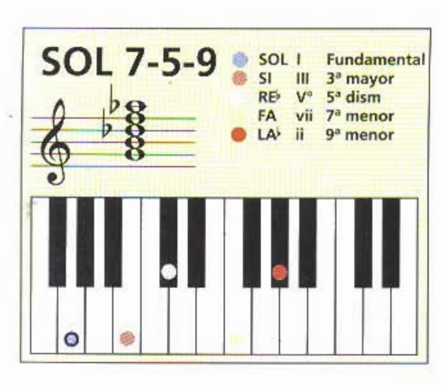

SOL 11
SOL I Fundamental
(SI) III 3ª mayor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor
LA II 9ª mayor
DO IV 11ª justa

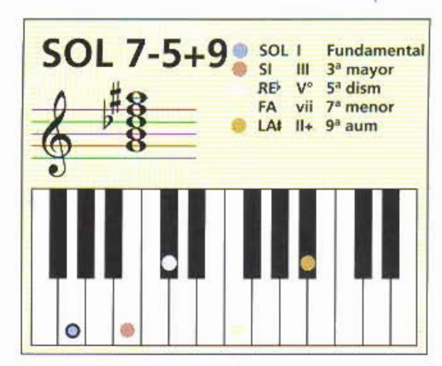

SOL m 11
SOL I Fundamental
SI♭ iii 3ª menor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor
LA II 9ª mayor
DO IV 11ª justa

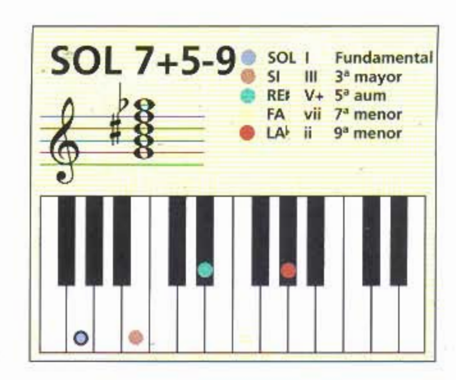

SOL 13
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor
LA II 9ª mayor
(DO) IV 11ª justa
MI VI 13ª mayor

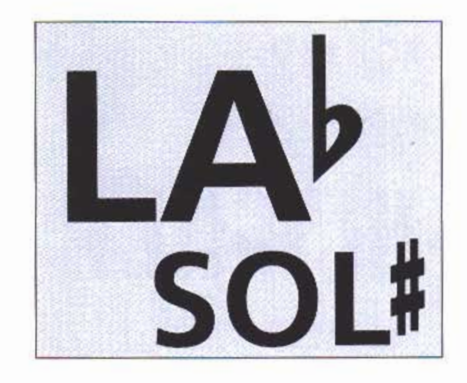

SOL m 13
SOL I Fundamental
SI♭ iii 3ª menor
RE V 5ª justa
FA vii 7ª menor
LA II 9ª mayor
(DO) IV 11ª justa
MI VI 13ª mayor

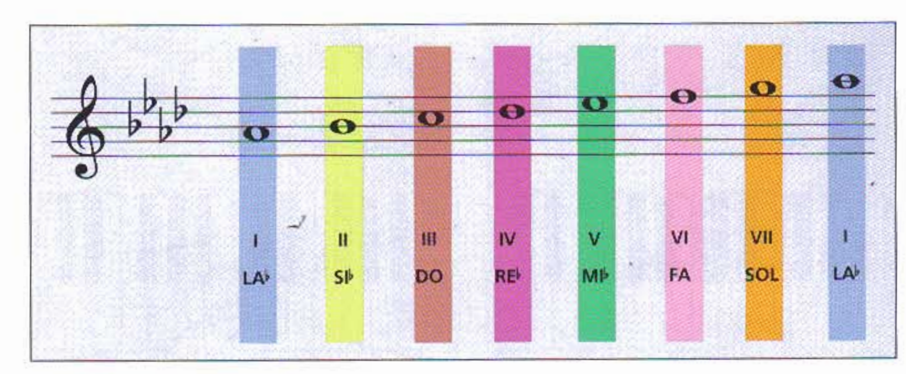

SOL M 13
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE V 5ª justa
FA♯ VII 7ª mayor
LA II 9ª mayor
(DO) IV 11ª justa
MI VI 13ª mayor

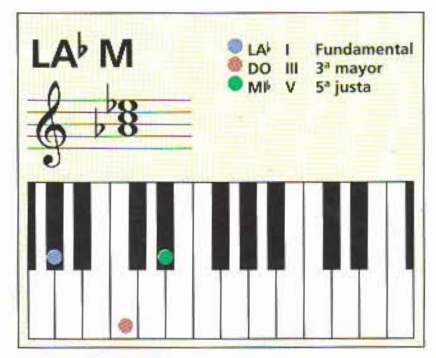

SOL 7-5-9
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♭ V° 5ª dism
FA vii 7ª menor
LA♭ ii 9ª menor

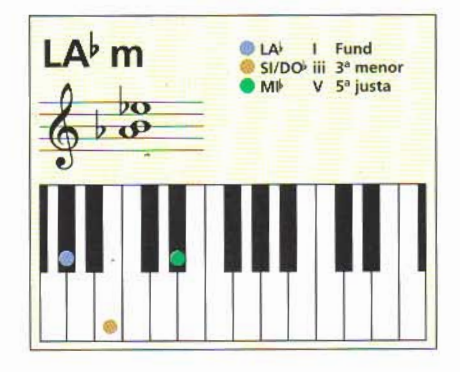

SOL 7-5+9
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♭ V° 5ª dism
FA vii 7ª menor
LA♯ II+ 9ª aum

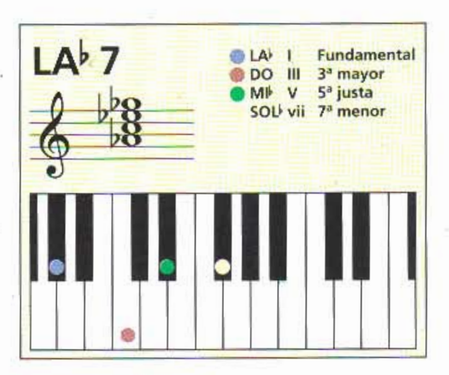

SOL 7+5-9
SOL I Fundamental
SI III 3ª mayor
RE♯ V+ 5ª aum
FA vii 7ª menor
LA♭ ii 9ª menor

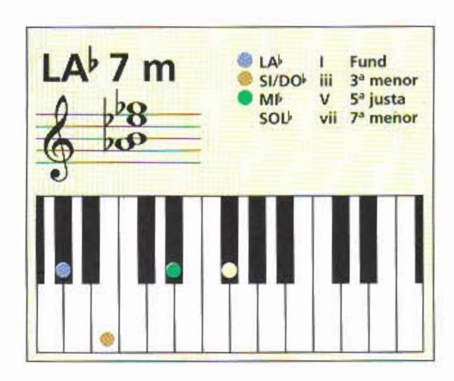

LA♭
SOL#

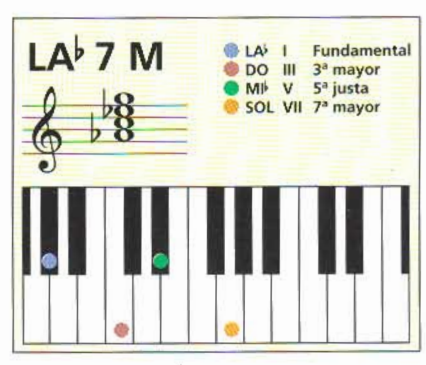

I LA♭
II SI♭
III DO
IV RE♭
V MI♭
VI FA
VII SOL
I LA♭

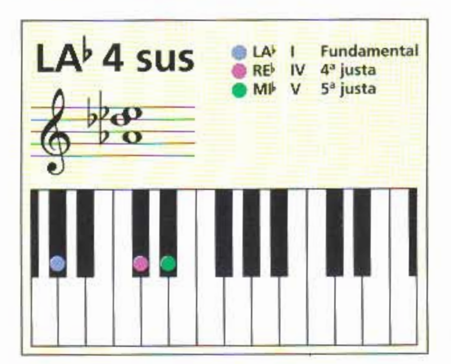

LA♭ M
LA♭ I Fundamental
DO III 3ª mayor
MI♭ V 5ª justa

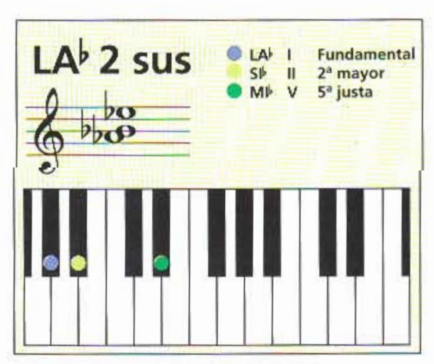

LA♭ m
LA♭ I Fund
SI/DO♭ iii 3ª menor
MI♭ V 5ª justa

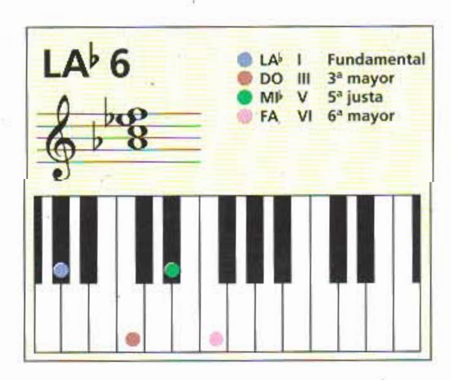

LA♭ 7
LA♭ I Fundamental
DO III 3ª mayor
MI♭ V 5ª justa
SOL♭ vii 7ª menor

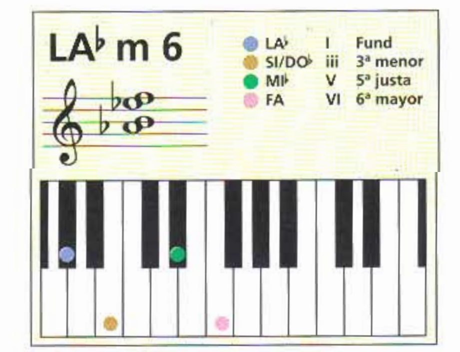

LA♭ 7 m
LA♭ I Fund
SI/DO♭ iii 3ª menor
MI♭ V 5ª justa
SOL♭ vii 7ª menor

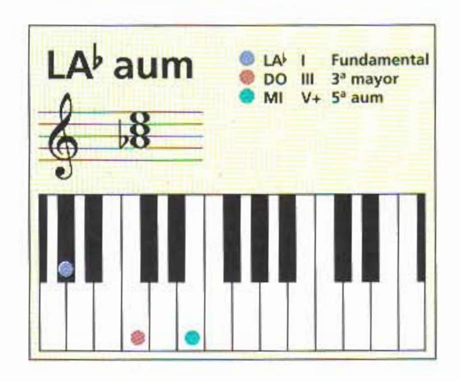

LA♭ 7 M
LA♭ I Fundamental
DO III 3ª mayor
MI♭ V 5ª justa
SOL VII 7ª mayor

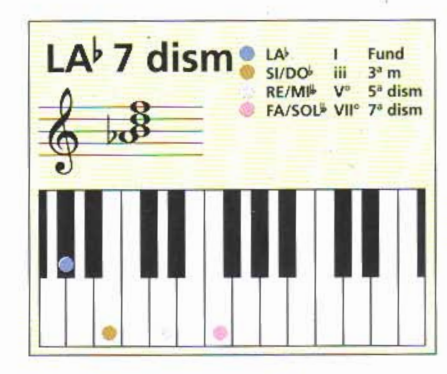

LA♭ 4 sus
LA♭ I Fundamental
RE♭ IV 4ª justa
MI♭ V 5ª justa

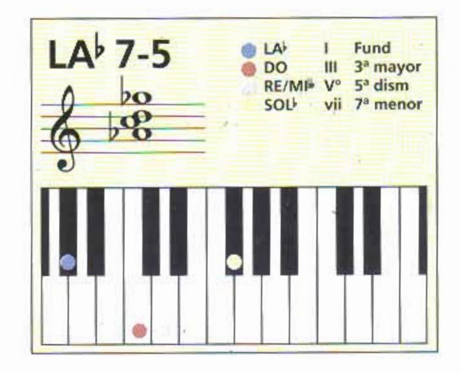

LA♭ 2 sus
LA♭ I Fundamental
SI♭ II 2ª mayor
MI♭ V 5ª justa

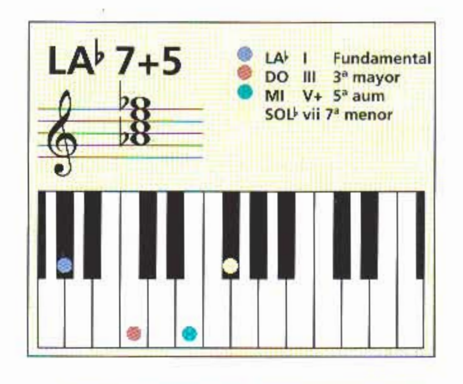

LA♭ 6
LA♭ I Fundamental
DO III 3ª mayor
MI♭ V 5ª justa
FA VI 6ª mayor

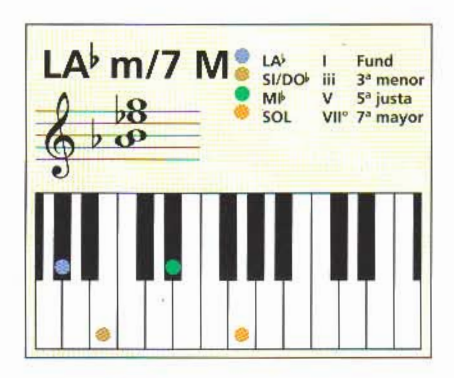

LA♭ m 6
LA♭ I Fund
SI/DO♭ iii 3ª menor
MI♭ V 5ª justa
FA VI 6ª mayor

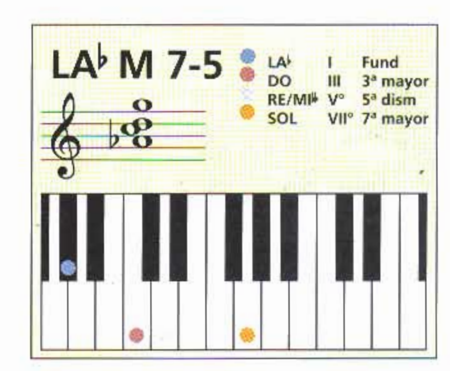

LA♭ aum
LA♭ I Fundamental
DO III 3ª mayor
MI V+ 5ª aum

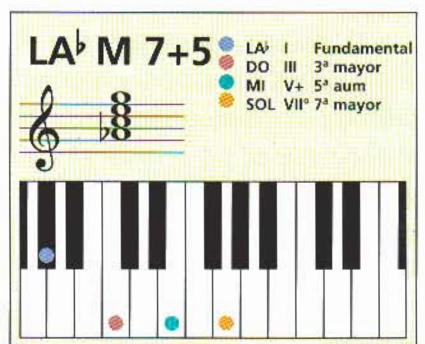

LA♭ 7 dism
LA♭ I Fund
SI/DO♭ iii 3ª m
RE/MI♭♭ V° 5ª dism
FA/SOL♭♭ VII° 7ª dism

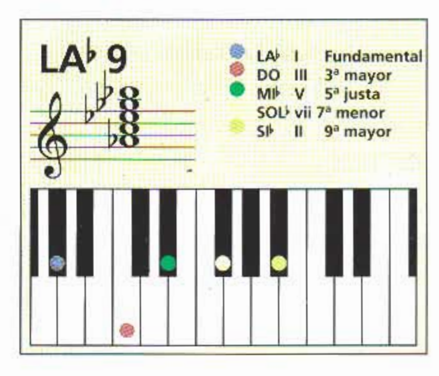

LA♭ 7-5
LA♭ I Fund
DO III 3ª mayor
RE/MI♭♭ V° 5ª dism
SOL♭ vii 7ª menor

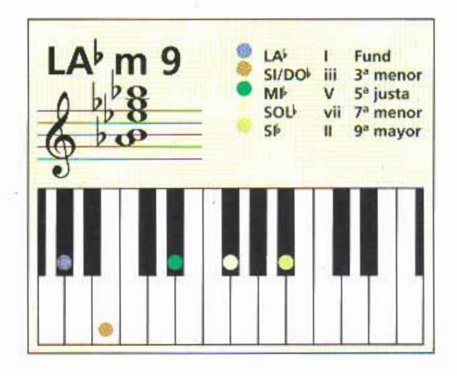


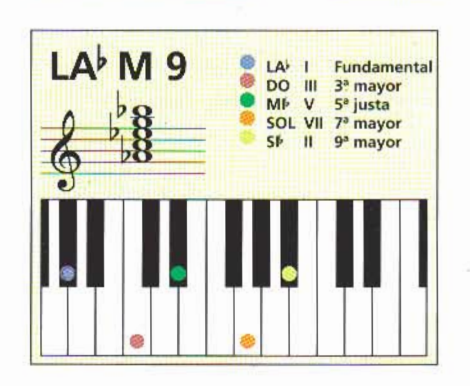



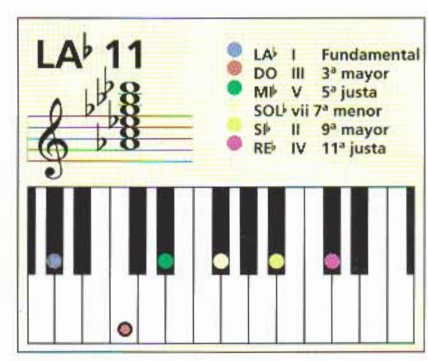



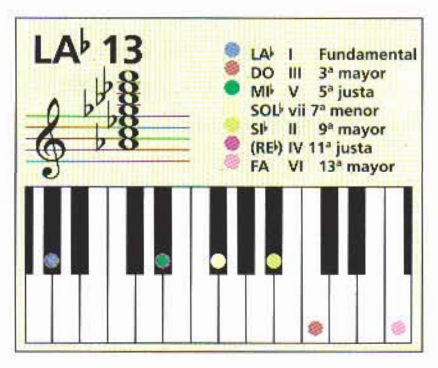



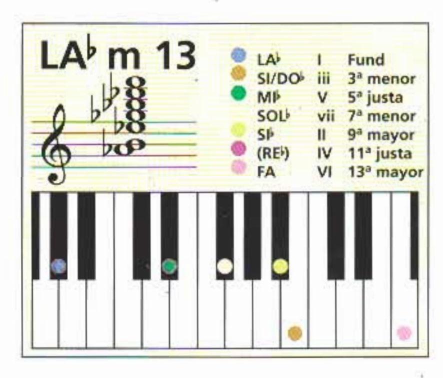



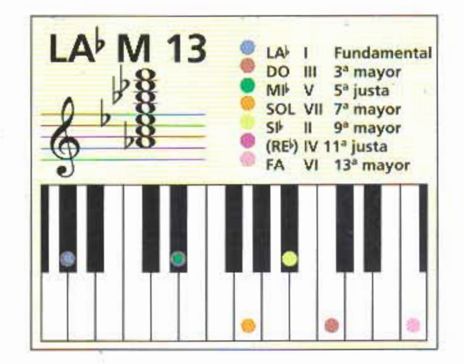



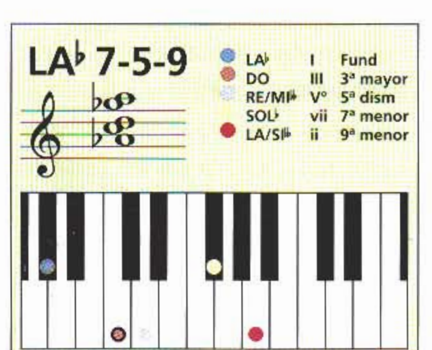



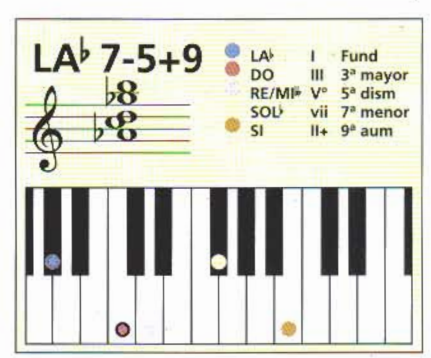

LA♭ m 11
LA♭ I Fund
SI/DO♭ iii 3ª menor
MI♭ V 5ª justa
SOL♭ vii 7ª menor
SI♭ II 9ª mayor
RE♭ IV 11ª justa

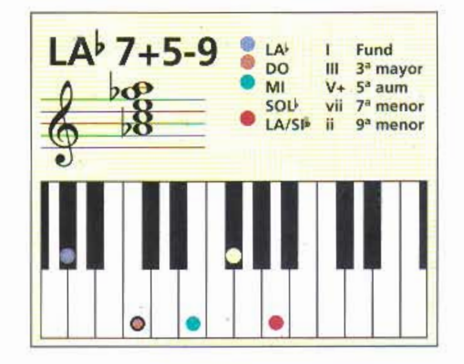


# GLOSARIO

### ACENTO
Efecto de interpretación dinámico que resalta algunas notas específicas en una secuencia, dándoles un mayor volumen o creando efectos rítmicos.

### ACORDE
El sonido de tres o más notas de diferente tono tocadas simultáneamente. Un acorde de tres notas se conoce como tríada.

### ACORDE COMÚN
Tríada mayor.

### *ADAGIO*
Literalmente significa «con tranquilidad». Indica un movimiento más lento que el *andante* pero más rápido que el *largo*. Su forma en diminutivo es *adagietto*, que es algo más rápido que el *adagio*.

### AFINAR
Adaptar el sonido de un instrumento al de referencia.

### AIRE
Melodía, sea vocal o instrumental.

### ALTERACIÓN
Cada uno de los símbolos usados en la música escrita para elevar o rebajar el tono de una nota en uno o dos semitonos. Un sostenido (♯) eleva el tono en un semitono; un doble sostenido (𝄪) eleva el tono en dos semitonos; un bemol (♭) rebaja el tono en un semitono; y un doble bemol (𝄫) rebaja el tono en dos semitonos. El efecto de los sostenidos y los bemoles se puede anular mediante un símbolo conocido como becuadro (♮).

### ARMADURA
Disposición de sostenidos o bemoles al inicio del pentagrama para definir una tonalidad.

### ARMONÍA
Efecto que crean una serie de notas tocadas a la vez, y el producido por estos intervalos y los acordes entre ellos.

### ARMONIO
Órgano de cañas en el que el sonido se genera mediante fuelles accionados con los pies.

### ARPEGIO
Las notas de un acorde tocadas en sucesión rápida en vez de simultáneamente. Se suele indicar con una línea ondulada. También se puede denominar «acorde descompuesto».

### ARTICULACIÓN
Definición del ataque y la duración de cada nota o acorde. Entre los símbolos de articulación escritos en el pentagrama están la ligadura, que limita las frases, y el *staccato*, que acorta la duración de una nota.

### AUMENTADO
Intervalo creado aumentando un intervalo mayor en un semitono.

### BECUADRO
Véase *Alteraciones*.

### CADENCIA
Frase musical que crea una sensación de descanso o resolución al final. La cadencia más usada es la «cadencia perfecta».

### CLAVE
Símbolo colocado al inicio del pentagrama y que determina el tono de todas las notas que se escriben en las líneas de dicho pentagrama. Se suele utilizar tres tipos de clave: la de Sol, la de Fa y la de Do. La clave de Do en tercera se considera la clave de contralto y la de Do en cuarta se dice que es la clave de tenor.

### CLAVICÉMBALO
Precursor del piano; instrumento de teclado en el que un mecanismo rasga las cuerdas en vez de golpearlas.

### CODA
Pasaje de conclusión de una pieza musical.

### COMPÁS
Unidad de tiempo musical. Las notas que contiene, combinadas, suman un valor fijo de tiempo, definido por el quebrado de compás. Los compases están separados por barras divisorias.

### COMPÁS, QUEBRADO DE
Símbolo numérico al inicio de un pentagrama para indicar el compás o tiempo. El número superior señala el número de tiempos de cada compás; el inferior, el tipo de nota de cada tiempo.

### COMPÁS COMPLETO
El compás de cuatro por cuatro o dos por dos. Se indica con los símbolos **¢** (cuatro por cuatro) y **4** (dos por dos).

### CONTRAPUNTO
Dos o más líneas melódicas tocadas a la vez.

**CRISTOFORI, BARTOLOMEO**
Fabricante de clavicémbalos al que se atribuye la invención del piano.

**CROMÁTICA**
Escala que incluye los doce tonos posibles, separados entre sí por un semitono.

***DA CAPO***
Significa literalmente «desde la cabeza». Indica que el intérprete debe volver al inicio de la pieza. El término suele abreviarse ***D.C.***

***DAL SEGNO***
Significa literalmente «desde la señal», e indica que el intérprete debe repetir una secuencia desde el punto marcado con el signo «𝄋». Se puede abreviar como ***D.S.***

**DIATÓNICO**
Sistema de escalas mayores y menores de siete notas.

**DISCORDANCIA**
Característica de los intervalos que se consideran disonantes. Se aplica, específicamente, a los intervalos entre la fundamental (1ª) y las notas 2ª y 7ª.

**DISMINUIDO**
Intervalo creado reduciendo un intervalo justo o menor en un semitono; también se aplica a un acorde menor con una 5ª reducida o a un acorde con intervalos de 3ª menor.

**DO 3 O DO CENTRAL**
Nota central del teclado de un piano que se toma como tono de referencia para otros instrumentos de la orquesta. En clave de Sol, se escribe sobre la primera línea adicional inferior de un pentagrama.

**DOBLE BARRA**
Dos líneas verticales que atraviesan el pentagrama e indican el final de una pieza musical o de un movimiento.

**DOMINANTE**
El 5º grado de una escala mayor o menor. La tríada construida sobre este grado es una tríada dominante; la séptima construida sobre este grado es una séptima dominante.

**ENARMÓNICO**
Nota que se puede definir con diferentes nombres. Por ejemplo, las notas Do♯ y Re♭ se consideran equivalentes enarmónicos.

**ENTONACIÓN**
Grado de exactitud del tono y de la afinación entre los músicos de una formación.

**ESCALA**
Serie de notas estructuradas en una secuencia predefinida, del tono más bajo al más alto.

**ESPACIO**
Hueco entre dos líneas de un pentagrama.

***FORTE-PIANO***
Indicación de que se debe tocar fuerte y luego suave. Se escribe con la abreviatura caligráfica ***fp***.

**FRASE**
Segmento musical limitado que puede identificarse como coherente y «completo» dentro del contexto de una composición. Generalmente no dura más que unos compases y se puede identificar en música escrita con una ligadura.

***GLISSANDO***
Movimiento deslizante continuo entre dos notas diferentes. En el teclado del piano el efecto se puede producir arrastrando el dedo por las notas blancas o negras, creando una escala muy rápida de notas sucesivamente más agudas o graves.

**GRADOS DE LA ESCALA**
La posición de cada nota dentro de la escala. Se pueden especificar numéricamente con números arábigos o romanos. Los grados también tienen nombres: tónica (I), supertónica (II), mediante (III), subdominante (IV), dominante (V), superdominante (VI) y subtónica o sensible (VII).

**INDICACIONES DE EXPRESIÓN**
Palabras o símbolos escritos en una partitura para guiar al intérprete sobre aspectos que no sean el tono o el ritmo: matices, articulación y movimiento, por ejemplo.

**INDICACIONES DE INTERPRETACIÓN**
Palabras o símbolos escritos sobre una partitura para indicar aspectos de la interpretación que no quedan estrictamente determinados por las notas del pentagrama.

**INDICACIONES DE MATIZ**
Términos, símbolos y abreviaturas usados para indicar diferentes volúmenes o transiciones de uno a otro.

**INTERVALO**
Relación entre dos notas diferentes numeradas en función del grado que ocupan en el sistema de escalas diatónicas.

**INTERVALO COMPUESTO**
Intervalo –separación de dos notas en semitonos– de más de una octava.

**INVERSIÓN**
Orden de las notas de un acorde contando desde el tono inferior. Si la fundamental es la nota más grave, se dice que el acorde está en estado fundamental. Si la más grave es la 3ª, el acorde está en primera inversión; si la más grave es la 5ª, está en segunda inversión.

**LIGADURA**
Línea curva que une dos notas con el mismo tono y que indica que el valor de la segunda se debe sumar al de la primera, y

que la segunda nota en realidad NO se toca. Se usa sobre todo para alargar notas pasando de un compás al siguiente.

**LÍNEA ADICIONAL**
Línea corta que permite la trascripción de notas más allá de las cinco líneas del pentagrama.

**LLAVE**
Símbolo usado para unir pentagramas que se han de tocar simultáneamente. La música de piano suele presentarse en un pentagrama en clave de Sol y otro en clave de Fa, para las manos derecha e izquierda respectivamente.

**MEDIO PASO**
Término usado en Estados Unidos para describir un intervalo de semitono.

**MELODÍA**
Patrón de notas sueltas que forman una secuencia coherente.

**MELODÍA SECUNDARIA**
La que acompaña a la principal.

**METRÓNOMO**
Aparato mecánico usado para marcar el ritmo o movimiento de una pieza musical en tiempos por minuto. También conocido como «Metrónomo de Maelzel» en honor de quien patentó la idea. En la música impresa, a menudo aparecen las letras «M.M.» seguidas de una nota-tipo y un valor para especificar el *tempo* o movimiento.

**MODO**
Serie de escalas fijas que predominaban durante la Edad Media y a partir de las que evolucionó el sistema diatónico actual de escalas mayores y menores. Los siete modos que se pueden construir a partir de la escala mayor son el jónico (I), dórico (II), frigio (III), lidio (IV), mixolidio (V), eólico (VI) y locrio (VII).

**MODULACIÓN**
Movimiento de un tono a otro dentro de una pieza musical.

***MORDENTE***
Ornamento que indica que una nota se ha de tocar como un «trino» con una nota adyacente. Un mordente superior alterna la nota con el semitono superior; el mordente inferior se interpreta con el semitono inferior.

**MOVIMIENTO**
(También denominado *tempo*.) Velocidad a la que se toca una pieza musical, generalmente medida en tiempos por minuto (*bpm*, en sus siglas inglesas), especificando un tipo de nota. Véase también *Metrónomo*.

**NOTA DE REFERENCIA**
La nota que da el organista, por ejemplo, para facilitar al coro un tono de referencia antes de empezar a cantar.

**NOTAS**
Símbolos empleados en la música escrita para indicar el tono y la duración de un sonido. Los principales son redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. En Estados Unidos se usa una serie de nombres alternativos a partir de un sistema de fracciones: nota entera, media, cuarta, octava, dieciseisava, treintaidosava y sesentaicuatroava.

**OCTAVA**
Intervalo cuyas dos notas tienen el mismo nombre pero en que la frecuencia de la nota inferior es la mitad de la de la nota superior. Se abrevia como *Ott., 8va.* u 8ª. Cuando se escribe esta indicación sobre un pentagrama, las notas deben tocarse una octava por encima de lo escrito; cuando se escribe debajo del pentagrama, tienen que tocarse una octava por debajo.

**ORNAMENTACIÓN**
Alteración de una pieza musical para darle mayor efectividad o belleza, por regla general mediante notas o cambios dinámicos.

**PALO**
Línea vertical que se une a la cabeza de una nota. El valor de la nota se puede reducir progresivamente a la mitad añadiendo un corchete o rabillo al extremo del palo.

**PARTITURA**
Notación de toda una pieza de música para una formación musical, escrita de modo que las partes simultáneas queden alineadas verticalmente.

**PASO**
Véase *Tono*.

**PEDAL, TONO**
Nota grave que se mantiene mientras suena cualquier estructura armónica variable a la vez. Un típico ejemplo es el tono de fondo de las gaitas.

**PEDALES**
Instrumentos de control del piano que se accionan con los pies. El pedal de resonancia libera los apagadores del interior, aumentando el volumen; el celeste amortigua el sonido. En el piano de cola se puede encontrar un tercer pedal que libera las cuerdas correspondientes cuando se oprime.

**PENTAGRAMA**
Grupo de líneas paralelas horizontales y sus espacios intermedios sobre los que se escriben las notas para definir su tono.

**PENTATÓNICA, ESCALA**
Escala que se basa en cinco notas. Es uno de los sistemas escalares más antiguos, y las variantes pentatónicas se usan en la cultura musical de todo el mundo.

La pentatónica menor, o «escala de blues», se usa con frecuencia en el jazz, el r&b y la música rock.

**PIANO DE COLA**
El mayor de la familia de los pianos, con un registro de más de siete octavas.

**PIANOFORTE**
Nombre técnicamente correcto del piano.

**POLIFONÍA**
Cualquier tipo de música que combina simultáneamente dos o más voces.

**PUNTILLO**
Punto situado tras cualquier tipo de nota que aumenta su valor en la mitad. Se puede añadir un segundo puntillo para sumarle un cuarto de su valor; un tercer puntillo añadiría un octavo más.

**REGISTRO**
Rango de tonos que abarca una voz o un instrumento.

**RELATIVA, MAYOR O MENOR**
Escala que guarda relación con su correspondiente menor o mayor; las notas y los acordes construidos sobre cualquier escala mayor son los mismos que los de la escala menor relativa, que es la construida a partir del 6º grado de la escala mayor.

**REPETICIÓN**
Indicación de que se debe repetir un fragmento musical, limitado con dobles barras u otro signo de repetición.

**RITMO**
Patrón de sonidos definido principalmente por la duración y los acentos.

**RUEDA DE QUINTAS**
Círculo completo con los doce tonos posibles ordenados por intervalos de 5ª justa. Ideada por Johann David Heinichen en el siglo XVIII.

***SEGNO***
Literalmente significa «signo». El símbolo («𝄋») sirve para marcar el inicio o el final de una sección que se repite. En otro punto de la partitura debe aparecer la indicación *dal segno*, que significa «desde el signo» o de *al segno*, que significa «al signo».

***SEGUE***
Término que indica que el siguiente fragmento musical continúa inmediatamente, sin interrupciones.

**SEMITONO**
Intervalo entre dos tonos continuos que representa una duodécima parte de una octava. Es el menor intervalo usado en la gran mayoría de música del mundo occidental. En Estados Unidos se suele denominar «medio paso».

**SENSIBLE**
7º grado de una escala mayor diatónica.

**SILENCIO O PAUSA**
Símbolo colocado sobre el pentagrama que indica un período de tiempo en el que no se toca ninguna nota. Cada uno de los tipos de nota existentes tiene un silencio equivalente.

**SILENCIOS CON PUNTILLO**
Un puntillo situado tras una pausa aumenta el valor de ésta en la mitad. Se usa sobre todo en tiempos compuestos.

𝄽. = 𝄽 + 𝄾

**SINCOPADO**
Ritmo que contraviene el compás o el patrón de una melodía, resaltando los valores fuera de tiempo.

***STACCATO***
Literalmente significa «despegado». Las notas o acordes en *staccato* se tocan reduciendo muchísimo su duración, creando un efecto muy marcado. Suele escribirse con un punto o una cabeza de flecha por encima o por debajo de la nota.

**TIEMPO**
Pulsación que se agrupa con otras formando patrones de ritmo que se repiten.

**TONO**
Frecuencia de una nota, determinada por el número de veces que vibra cada segundo. También, intervalo de una 2ª mayor (dos semitonos), conocido en Estados Unidos como «paso». Es asimismo la descripción del color o calidad de un sonido.

**TONO DE CONCIERTO**
Estructura de tonos de referencia con el que se afinan todos los instrumentos que no transponen. La definición científica común es que la nota La 2, por debajo del Do central, debe tener una frecuencia de 440 ciclos/segundo.

**TRANSPOSICIÓN**
Efecto de rescribir una partitura en una tonalidad diferente de la original. Suele definirse con el intervalo que separa ambas tonalidades.

**TRESILLO**
Grupo de tres notas que se tocan en el espacio correspondiente a dos.

**TRÍADA**
Acorde compuesto de tres notas separadas por intervalos de 3ª. Hay cuatro formas diferentes: mayor, menor, disminuida y aumentada.

**TRÍADAS PRIMARIAS**
Término que describe las tres tríadas construidas desde la tónica, la subdominante y la dominante de una escala diatónica.

**TRINO**
Alteración rápida de dos notas separadas por un semitono.

# Método completo de **piano**

Este curso audiovisual ofrece toda la teoría y los consejos necesarios para aprender a tocar el piano. Además, el CD gratuito de 54 minutos para el autoaprendizaje permite al intérprete escuchar cada lección cuantas veces quiera hasta la total comprensión de los conceptos explicados, y así relacionar la teoría con la práctica de la música.

- **Es un método estructurado en 8 lecciones que empieza con las nociones básicas de la teoría musical y avanza progresivamente hasta alcanzar el dominio de piezas musicales complejas.**
- **Incluye un útil CD de autoaprendizaje, una guía de fácil uso para las sesiones prácticas.**
- **Estimulantes ejercicios auditivos y visuales de refuerzo de las lecciones.**
- **Un lenguaje fácil y ameno, ideal tanto para noveles como para músicos con conocimientos básicos de piano.**
- **Una introducción perfecta a los teclados y a la teoría musical para quienes deseen adentrarse en estilos como el pop, el rock o la programación MIDI de teclados electrónicos.**
- **Incluye arreglos de varias obras clásicas, algunas de ellas adaptadas especialmente para principiantes, de compositores como Beethoven, Mozart, Mendelssohn, J.S. Bach, Chopin, Schubert, Tchaikovsky y Haendel.**

Terry Burrows es uno de los autores de métodos de música que más vende en el mundo y posee una larga experiencia como pianista e instrumentalista polifacético. Su obra se ha publicado en más de doce países y se ha traducido a siete idiomas. Es autor de más de 40 libros, entre ellos el *Método completo para guitarra* y el *Método fácil para leer música*, publicados por esta misma editorial.



Parramón ediciones, s.a.

